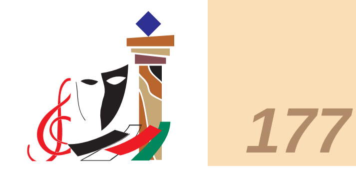


177

# المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين

تأليف
د. شكري محمد عياد

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت




سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

177

# المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين

تأليف

د. شكري محمد عياد



المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

# المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

## تقديم

ليس هذا أول كتاب عن المذاهب الأدبية يضاف إلى المكتبة العربية. فأقدم كتاب عن هذا الموضوع «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب» لروحي الخالدي يرجع تاريخه إلى ما يقرب من قرن (ظهر في شكل كتاب سنة 1904، ونشر فصولا قبل ذلك في مجلة الهلال). والنهج الذي سار عليه من عقد المقارنات بين العرب والغربيين هو الذي اتبعه كل من تلاه، فالآداب الغربية هي التي أعطت «المذاهب» مدلولات واضحة، وحين تأثرنا بتلك الآداب تشيع بعضنا لمذهب من مذاهبها، وراح آخرون يبحثون في آدابنا القديمة عما يضاهيها. لا جديد أيضا في الجمع بين الأدب والنقد في بحث المذاهب، فالنقد هو الذي يبلور مفهوم المذهب، ويخط طريقه، سواء اضطلع المبدع نفسه بعرض ذلك المفهوم والدفاع عنه، أم تولى ذلك عنه الدارس والمؤرخ.

غير أن كل كتاب يحمل طابع عصره، وهذا كتاب يكتب سنة 1992، إذا التفتنا وراءنا هالتنا التغيرات التي مرت على بلادنا وعلى العالم، وإذا نظرنا أمامنا امتلأت نفوسنا بالتساؤل عن مصيرنا ومصير العالم. الأدب، ومعه النقد، ليسا-والحمد لله!-ظلين للسياسة، ولكن ما نحن فيه الآن ليس مجرد سياسة. إنه أزمة وجود، وجود العالم ووجودنا في العالم، ونحن في قلب العالم. والأدب، ومعه النقد، ليسا محصلتين لنشاط الإنسان اليومي، إنهما بعض

الكيان الإنساني الممتد في الماضي إلى فجر التاريخ، والسارح في المستقبل إلى آفاق بلا حدود، ولكنهما يتحاوران دوما مع الزمن الحاضر، ومثلهما كل كلام عنهما.

هذا الكتاب إذن ينطلق من الزمن الحاضر. وهو أدنى إلى أن يكون كتابا فلسفيا منه إلى أن يعد كتابا تعليميا. إنه كتاب مهموم بالوجود والمصير. ولأنه يبدأ وينتهي في الزمن الحاضر فقد وجدت أن السرد التاريخي لا يصلح له، ولم أقسمه فصولا، بل مقالات، مع أنه كتب جميعه دفعة واحدة، وبتسلسل منطقي واحد.

حسبي هذا تقديما، وإليك عناوين المقالات:

المقالة الأولى: في أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية المعاصرة تعكس موقفا تاريخيا من ثقافة الغرب.

المقالة الثانية: في أن اقتباس المذاهب الأدبية الغربية ملازم لاقتباس الأشكال الأدبية.

المقالة الثالثة: في أن المذاهب الأدبية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة الغربية.

المقالة الرابعة: في معنى المذهب عند النقاد العرب القدماء،, اختلاف مذاهب الشعراء والكتاب.

# المقالة الأولى
# في أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية
# المعاصرة تعكس موقفا تاريخيا من ثقافة الغرب

ومن الخير أن تدرس المذاهب الفكرية بل الأزياء الفكرية كلما شاع منها في أوربة مذهب جديد. ولكن من الشر أن تدرس بعناوينها وظواهرها دون ما وراءها من عوامل المصادفة العارضة والتدبير المقصود.

عباس محمود العقاد.[1]

وقد تبين أن الهوية الواقية كانت ألزم للعالم العربي في هذا الدور (النصف الثاني من القرن العشرين) مما كانت في جميع الأدوار الماضية منذ ابتداء النهضة في العصر الحديث. فإن الدعوات العالمية خليقة أن تجور على كيان القومية وأن تؤول بها إلى فناء كفناء المغلوب في الغالب.

عباس محمود العقاد[2]

أما أن يصبح العالم الحديث عالمنا، أي ألا يقوم بيننا وبينه حاجز، فلا يعني أننا أصبحنا تماما فيه، أي أننا تبنينا جميع معطياته ومفاهيمه-الصالح منها والطالح-في حياتنا. فلو كان الأمر كذلك لما كانت القضية المصيرية التي تجابه العرب اليوم، على اختلاف بيئاتهم، هي: كيف ننشيء مجتمعا حديثا في عالم حديث. هذا التناقض بين كوننا شكلا في العالم الحديث وكوننا جوهرا في خارجه يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم. ففي التعبير عن معاناتنا تلك نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ الحديث بعيدا عن قضاياه

ومشكلاته، وفي التعبير عن معاناتنا الأخرى نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ العربي مستوردا غريبا.

يوسف الخال[3]

لم تطرح الحداثة في الثقافة العربية المعاصرة إلا ضمن إشكالية خاصة بها. فهي لم تكن صورة عن الحداثة الغربية، بل كانت محاولة عربية لصياغة الحداثة داخل مبنى ثقافي له خصوصياته التاريخية، ويعيش مشكلات نهضته، فجاءت الحداثة العربية حداثة نهضوية. إنها إطار التكسر الثقافي-الاجتماعي-السياسي، ومحاولة تجاوز هذا التكسر بالذهاب إلى الأمام.. الحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة، ويهيمن عليه الغرب، وتنفي فيه الأطراف إلى الذاكرة التاريخية حيث لا تستعاد إلا بوصفها فولكلورا أو دليلا جديدا على تفوق الغرب وقدرته على نفي الآخرين وإبادتهم. البحث عن الشرعية هو بحث عن محاولة التخلص من خطر الإبادة ومحاولة إيقاف تدمير الذات عبر القبول بتدميرها الجزئي، إنقاذ اللغة إذا لم يكن إنقاذ الإسلام ممكنا، الانطلاق من الحد الأدنى من أجل إيقاف التدهور الشامل، ومحاولة البناء انطلاقا من هذا الحد الممكن.

إلياس خوري[4]

## ١-أزمة حضارة

هذه الاقتباسات الأربعة تدعونا لأن نفكر في المذاهب الأدبية بطريقة مختلفة عن تلك التي تعودناها عندما كنا نتكلم عن الكلاسية والرومنسية والواقعية-وأيضا الرمزية-ونحن مستريحون.

ربما كانت تلك الاصطلاحات الأعجمية قد استؤنست وتم تعريبها وزال خطرها، والدليل هو عشرات الرسائل الجامعية-وربما مئاتها-عن القصيدة الرومانسية أو الرواية الواقعية هنا أو هناك، ولكن العقاد لا يكتفي بتنبيهنا إلى أن لهذه المذاهب وغيرها بواطن يجب الكشف عنها، بل يذكرنا في النص الثاني بأن الدعوات العالمية ظلت ترد على العالم العربي منذ ابتداء النهضة، وأن قوة الشعور القومي هي التي حافظت على كياننا من الذوبان فيها. ثم يذكرنا بحقيقة أخرى، وهي أننا أخذنا نشهد في النصف الثاني

من هذا القرن مرحلة تاريخية جديدة، أصبح فيها الكيان القومي مهددا بالفناء.

لقد كان «التحديث» جزءا متمما من مفهوم «النهضة» منذ بدأ العالم العربي يخرج من ظلام العهد التركي. فهل بقيت حركة التحديث مقصورة على القشور دون اللباب كما يوحي نص يوسف الخال؟ وماذا يعني ذلك بالنسبة للأديب الذي يعيش بفكره في العالم الحديث، مع أنه ينتمي اجتماعيا إلى عالم قديم؟ أليس معنى ذلك أنه يتمزق بين العالمين، فهو يعيش في العالم القديم بفكر حديث، ويعيش-عقليا-في العالم الحديث بمشكلات عالم قديم؟ وإذا كتب فكيف يكتب ولمن يكتب؟ هل يكتب للقارئ العربي الذي يعيش مشكلات عالمه القديم فيكون أدبه بلا قيمة لدى القارئ الحديث (وهو القارئ الغربي بطبيعة الحال) أم يكتب أدبا «حديثا» يجده القارئ العربي غريبا عليه، ويصمه بأنه «مستورد»؟

أمام هذا النص نشعر بمزيد من الحيرة. فالقاعدة أن الكاتب يكتب لنوع واحد من القراء، وإذا وجد نفسه يفكر في نوعين مختلفين إلى حد التناقض فلا بد أن يشعر بالتمزق حقا، ولكن هذا التمزق لم يبدأ من وقت الكتابة. لقد وجد قبل ذلك حتما. ويمكننا أن نقول إنه تمزق في الانتماء. فالكاتب منتم بفكره أو بالأنا العليا إلى العالم الغربي الحديث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية، أي بالأنا، إلى المجتمع العربي. وبناء على ذلك فلن يكون أمامه خيار حين يكتب، إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته، قارئ عربي ينتمي بفكره إلى العالم الغربي الحديث.

نص إلياس الخوري ينقلنا من حالة الحيرة إلى حالة القلق الشديد، وينبئنا أن أسوأ ما توقعه العقاد قد أخذ يحدث بالفعل. هل يعني هذا أن العقاد أصبح في آخر أيامه رجعيا متعنتا، يقاوم التحديث الذي كان في شبابه من أشد المتحمسين له؟ هذا يتوقف على توجهنا. هل نريد، كما كان يريد، أن نحافظ على كياننا القومي، بل أن ننميه، فيما نقتبس ما نشاء من ثقافة الغرب، أم نريد أن نتبنى هذه الثقافة بجميع عناصرها؟ وهل «القضية المصيرية التي تجابه العرب اليوم» كما قال يوسف الخال هي «كيف ننشيء مجتمعا حديثا في عالم حديث» أم «كيف ننشيء مجتمعا عربيا حديثا في عالم حديث؟»وهل بيننا من يجرؤون على التفكير في أننا قد نستطيع أن

نضيف إلى العالم الحديث شيئا عربيا ما-إلى جانب النفط؟

إن الخوري يقدم مقدمة تتناقض تناقضا ظاهرا مع النتيجة. إنه يعالج مفهوم «الحداثة» بوصفها مذهبا أدبيا وفكريا، لا مقولة زمنية وحسب، وينفي مزاعم خصومها بأنها منقولة عن حداثة الغرب، مقررا أن للحداثة العربية خصوصيتها المرتبطة بتاريخ النهضة العربية. هذه هي المقدمة، فكيف أدت إلى النتيجة القائلة بأن هدف الحداثة العربية وشرعية وجودها يقومان على ضرورة التخلص من كل معوقات الماضي من أجل الانطلاق نحو المستقبل؟ إذا كانت «الحداثة» استمرارا «للنهضة» فهل تنتمي هذه «النهضة» إلى الماضي الذي يجب علينا أن نتخلص منه، أم إلى المستقبل الذي نحاول أن نبنيه؟ هذا واحد من الأسئلة الجوهرية التي تواجه منظري الحداثة اليوم، وهم يجيبون عنه بالرجوع إلى الخلفية التاريخية. فالنهضة العربية، وقد تمثلت فيما سمي بحركات «التجديد» أو «العصرية» (هل يجب أن نقول «العصرنة»؟) التي برزت خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن على وجه الخصوص، قد أدت مهمتها، بنجاح جزئي، ولكنها فشلت في إيقاف «التدهور الشامل»، الذي نشهده اليوم في أبشع صوره. ومن ثم نصل إلى هذه النتيجة التي تبدو مناقضة للمقدمة. ولكن منطق الكاتب يستقيم حين ننظر إلى المقدمة الثانية، التي تربط الحداثة بعالم اليوم، أي بالحقبة التاريخية التي نعيشها الآن، حقبة السيطرة المطلقة للرأسمالية الغربية.

إذن فقد كان من الممكن أن يفكر رجال النهضة في حلول وسطى، وربما بدا أن هذه الحلول نجحت فعلا في حل مشكلاتنا الحضارية على المدى القصير، ولكن العالم الغربي كان يتطور-ومازال-بسرعة تفوق سرعتنا بكثير، ومن ثم وجدنا أنفسنا اليوم نواجه خطر الإبادة، أو «النفي إلى الأطراف». لا بد إذن من وقفة صارمة حاسمة. وقفة يمكن أن تستلزم التضحية بأشياء عزيزة علينا، حتى الإسلام، الذي كنا إلى عهد قريب، مسلمين ومسيحيين، نعده مقوما أساسيا من مقومات حضارتنا (إذا قرأنا جيدا رشيد سليم الخوري، وجبران خليل جبران، وحتى مارون عبود.

قد يبدو هذا الحل يائسا للوهلة الأولى (دعنا من أن بعض الناس قد يتهمون أصحابه بالشعوبية أو الخيانة أو العمالة) ولكنه يشترك مع ملاحظة

العقاد في أمر أساسي وهو أن عالم اليوم مختلف عن العالم الذي تعود العقاد أن يتعامل معه حين كان شابا. ولكن العقاد يقف عند هذا الحد من الملاحظة والتنبيه إلى الخطر الماثل. ولا بد للأجيال التالية من أن تبحث عن حل ما. والحل الذي يطرحه إلياس الخوري بصراحة وشجاعة هو أحد الحلول المقترحة. وهو حل يبدو مستحيلا لأن الأغلبية ترفضه بإصرار (الشعب الجزائري، في المائة والستين سنة الأخيرة، مثال واضح)، وإذن فهو حل فقط في خيال القلة التي تقبله، والقلة-وحدها-لا تصنع حضارة.

وثمة حل ثان، وهو الحل المضاد تماما: أي رفض الحضارة الغربية ومقابلة قوتها بقوة مماثلة، كانت في الماضي القريب قوة «القومية العربية» وهي اليوم قوة «الإسلام». وهذا الحل الثاني، في صورته السابقة واللاحقة، هو نوع من رد الفعل العاطفي، العشوائي، وكأنه سلوك «قهري»، بتعبير علم النفس المرضي، فهو لا يستند إلى معرفة علمية بقوة الإسلام، ولا بنقاط الضعف الحقيقية في الحضارة الغربية، ولا بشروط الصراع وأهدافه في العالم المعاصر، حتى يمكنه أن يكون كفئا للمعركة.

وإذن فهذا حل مستحيل مثل سابقه، فكلاهما فناء: هذا فناء بالسيف، وذاك فناء بالجوع. ولكن الجموع، في العالم العربي الإسلامي، تتصرف بوحي الغريزة ووحي التاريخ تصرفا آخر: إنها تنتظر، بصبر سلبي، أن يسقط الخصم وحده، أن تنهار الحضارة الغربية من الداخل، ولو أنها تدرك إدراكا غامضا أن هذا «الحل» الذي أثبت نجاحه مرة بعد مرة، سيكون له ثمن غال هذه المرة، وهو فناء البشرية التي أصبحت مقاليد أمرها جميعا بيد الغرب. (ولو أن هذه النهاية لا تبدو سيئة عند الأغلبية المؤمنة-دعنا من المتطرفين!-التي أصبح التفكير في الحياة الآخرة يمثل الجانب الأكبر من معنى الدين عندها).

وربما بدا عند التأمل أن الأغلبية الجاهلة معذورة أمام استحالة الحلين اللذين تطرحهما القلة «العالمة»، وأن هذه القلة، بفرقتيها، لا تزال عاجزة عن النهوض بدورها الحقيقي، وإذا لم يكن العجز قدرا مقدورا فهو لا بد راجع إلى نوع من الكسل العقلي أو الإرادي أو إلى مزيج منهما، وهو الأغلب. فهذه الأقلية التي يردد الكثير من أفرادها-على الجانبين-شعار «الأصالة والمعاصرة» لا تحقق معنى هاتين الكلمتين، ولا كيفية الجمع بينهما بأكثر

من حرف العطف. وربما أصبح هذا الشعار مبتذلا عند أكثرهم الآن، ولكنهم لا يقدمون لنا، عوضا عنه، شيئا أفضل. إن الفريق الأول يقول الآن: «هذا زمن الشعر!» والفريق الثاني يقول: «الإسلام هو الحل!» وليس أحد الشعارين خيرا من الآخر، فكلاهما غامض، ولن يكون لأحدهما قيمة إلا إذا بين لنا الفريق الأول أي نوع من الشعر ذاك الذي ينتظر أن يغير حياة الجماهير (ولا أظنهم يزعمون أن شعرهم يخاطب الجماهير، بل هم يتبرأون من هذه الدعوى) أو بين لنا الفريق الثاني أي إسلام يعنون، فقد تغير مفهوم الإسلام مرات كثيرة على مدى التاريخ، بتغير أحوال المسلمين.

التغيير الذي يطلبه الجميع لا ينبثق فجأة. وزمن الإسلام أو زمن الشعر لا بد لهما أن ينتظرا حتى يفهم الناس ما نقصده بالإسلام، ويعرف الناس كيف يقرأون الشعر. ولا بد لهذا وذاك من أن تنهض القلة «العالمة» بالواجب الذي ننساه أو نتناساه، وهو واجب البحث والعلم، وليس معنى البحث والعلم أن يعكف الإنسان على قراءة الكتب أو فحص الوثائق فحسب، فقد يفعل ذلك-بل هذا ما نفعله في معظم الأحيان-كي يستخرج حجة يفحم بها خصمه، وهذا علم خير منه الجهل، فإن واجب البحث والعلم يقتضي-قبل الصبر والمثابرة-الموضوعية والأمانة.

لا بأس بالشعارات (ما لم تكن مجرد شعارات) أعني أن «الأصالة» مثلا يمكن أن تفهم-وينبغي أن تفهم-على أنها «فهم التراث فهما مستقلا». وهذا لا شك مجهود شاق، يشفق معظمنا من القيام به، والأذكياء منا-فقط-هم الذين ينبشون في المراجع القديمة ليستخرجوا نصا يمكنهم الاستناد إليه في تأييد دعوى سبق أن اعتنقوها بدافع من الهوى أو المصلحة. و«المعاصرة» أيضا كلمة طيبة. أليس معناها أن نفهم عصرنا فهما جيدا كي نستطيع أن نتعايش معه؟ وهل عصرنا إلا هذه النظم والمؤسسات التي جاءت بها الحضارة الغربية. فمن منا عكف على دراستها وفهمها؟ والأدهى أن الجمع بين الأصالة والمعاصرة يجب أن يكون شيئا في صلب الثقافة المشتركة، فلو تخصص ناس في «الأصالة» أي في قراءة التراث، وآخرون في «المعاصرة»، أي في دراسة الثقافات الغربية، لتسرب الأولون في الماضي، وذاب الآخرون في الأجنبي.

فهذا الإحجام أو الكسل عن الدراسة الجادة هو الذي يجعل الحلين

المطروحين في مواجهة الحداثة الغربية مستحيلين في الواقع. وما هما بمستحيلين-ولا بمتناقضين على الحقيقة-لو عرفنا كم نحتاج إلى الدراسة والعلم كي نبني نهضتنا، ولو صحت عزيمتنا على أن نعطيهما بعض ما نعطيه لغيرهما من قشور الحضارة الغربية وقشور التراث.

قضية «المذاهب الأدبية والنقدية» هي إذن فرع من قضية أكبر: قضية العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية. وقد أصبحت لهذه القضية أهمية خاصة خلال العقود الأربعة الأخيرة لأن العالم يسير، موضوعيا نحو التوحيد، يتم ذلك أمام أعيننا في السياسة والاقتصاد، وتتم حركة مماثلة في الثقافة، ومن ينعزل-في أي شأن من هذه الشؤون-يحكم على نفسه بالموت. هناك شعوب لا تواجهها المشكلة بمثل هذه الحدة وهي الشعوب التي لا تملك تراثا قوميا تحرص عليه، وهي شعوب قليلة في أفريقيا وآسيا، لم تتحضر إلا منذ عهد قريب، وعلى أيدي المستعمرين الغربيين، ثم الشعوب التي تكوّن صلبها من المهاجرين الأوربيين وبنيت ثقافتها على ثقافتهم مثل شعوب أمريكا اللاتينية. ولكن المشكلة بالنسبة إلى الشعوب التي اكتملت لها شخصية ثقافية ناجحة قبل أن تتصل بثقافة الغرب هي أنها تجد نفسها معرضة للموت في الحالين: إذا انعزلت وإذا لم تنعزل. وقد يكون الخيار الوحيد أمامها-وإن كان خيارا مؤلما-هو ما يوصينا به أنصار الحداثة، أي أن نندمج في الحضارة الغربية مصطحبين معنا فقط ما يمكنه أن يتعايش مع هذه الحضارة، لولا أن الحضارة الغربية تبدو، للنظر الموضوعي الصرف، نموذجا غير جدير بالاحتذاء، إذا نظرنا إلى شخصية الإنسان على أنها الهدف الحقيقي والنهائي لأي حضارة. وقصة الأمراض النفسية الشائعة في العالم الغربي قصة معروفة، وهي علامة واحدة من علامات كثيرة على قصور هذه الحضارة.

لا شيء أصعب من أن ننظر إلى الحقائق كلها في وقت واحد، فكم يكون الاختيار سهلا لو تعامينا عن بعضها. وأصحاب الحداثة-كبارهم وصغارهم-يتجاهلون نقائص الحضارة الغربية مع علمهم بهذه النقائص، وكان إيمانهم بتفوق العقل الغربي ونجاح المجتمع الغربي بلغ حد الإيمان بقدرتهما على التغلب على جميع المشكلات، أو كان التفكير في نقائص الحضارة الغربية يجب أن يؤجل إلى أن نصبح جزءاً من هذه الحضارة بالفعل. إن الحداثي

العربي له حضوران يحرص عليهما قدر استطاعته: حضور في مجتمعه العربي وحضور أمام مراكز الثقافة الغربية. وحضوره في الثقافة العربية واضح: فهو يحارب التخلف والجمود في النظم والمؤسسات كما يحطم التقاليد اللغوية والفنية ويمارس أقصى ما يستطيع من حرية في التشكيل، معبرا عن شهوة الإبداع وغرام الاكتشاف في كل تجربة جديدة. وهو بهذه الصفات كلها بارز مميز وأن يكن في كثير من الأحوال غير مفهوم. ولكن حضوره في الثقافة الغربية غير بارز ولا مميز، لأن هذه الثقافة تمر منذ فترة غير قصيرة بعصر من التجريب في كل ميادين الفكر والفن، يقابله انتشار غير مسبوق للثقافة المعقبة عن طريق وسائل الإعلام الجماهيرية، ونجاح تجاري لأنواع من الكتابة والفن تعد «حداثية» فقط لأنها تنتهك المحرمات. فالحداثي العربي في محيطه العربي يقف ضد الجمود والتخلف، وفي حضوره الغربي يقف ضد الثقافة التجارية الرأسمالية، أو يجب أن يقف ضدها. الخطر، في بيئته العربية وعند قرائه العرب، يأتيه من كونه غير مفهوم، في حين أن الخطر عند أنداده الغربيين يأتيه من إغراء الانحدار إلى السوقية، ويظل الحداثي العربي عندهم وعند قرائهم غير مفهوم أيضا، لأنه يحطم قيودا لا يشعرون بها، ويهاجم محرمات لم تعد عندهم بمحرمات. يتمرد الحداثيون الغربيون على حضارتهم لأنها حين سهلت كل وسائل الحياة، جردت الحياة نفسها من كل معنى، وإذ قدست حرية الفرد تركته يعيش منعزلا في صحراء المدينة، أما الحداثي العربي فلا يعي أسباب هذا التمرد، ولا يقدر أن أساليب الحداثيين في الكتابة والفن يمكن أن تكون ناشئة عن تلك الأسباب.

الحداثي العربي هو، في نهاية الأمر، جزء من موقف عالمي ملتبس: موقف عالم يريد أن يتوحد، ولكن الاختلافات بين أجزائه هائلة بحيث يخشى أن يفرض التوحيد عليه فرضا، وجزء من موقف قومي ملتبس: موقف ثقافة تريد أن تشارك في صنع العالم الواحد، ولكنها لا تدري كيف تدخله، ولا أين مكانها فيه. وكلا الموقفين نابع من ظروف تاريخية معينة.

## 2- مولد الحداثة العربية

لعل الكثيرين يوافقون على أن الحداثة الغربية قد اكتمل نضجها في

أعقاب الحرب العالمية الأولى، وكان من مظاهر هذا النضج تعدد مدارسها بين سيريالية وتعبيرية ومستقبلية الخ. ولا جدال على كل حال في أنها كانت وليدا أوربيا خالص النسب. أما الحداثة العربية فيقول الواقع التاريخي إنها كانت فرعا من فروع الحداثة الأوربية (سنتكلم عن نشأة الحداثة الأوربية وتطورها في مقالة تالية). لقد كان للأحداث التي سبقت الحرب العالمية الثانية ومهدت لها(وخصوصا الحرب الأهلية الإسبانية التي انتهت بانتصار القوى الفاشية سنة 1939) صدى قوي في مصر بالذات. فمصر كانت مهيأة بموقعها لأن تكون هدفا مباشرا من أهداف المحور. وكان في مصر جاليات أجنبية كثيرة العدد، عظيمة الثراء، وكان بينهم عدد كبير من اليهود من جنسيات مختلفة، فكان طبيعيا أن يتجمعوا، وأن يتدارسوا موقفهم، وأن يحاولوا القيام بعمل ثقافي إعلامي يضم شملهم، ويقرب بين أفكارهم، ويجتذب إلى التعاطف معهم من يمكن اجتذابه من المثقفين الوطنيين. يصف لويس عوض هذه التجمعات فيقول:

«وكانت هذه الجماعات قد تجمعت في شكل نواد ثقافية، أكثر مرتاديها من الأجانب المحليين، وكانت نسبة اليهود بينهم عالية، يلتقون على محاضرات وندوات يتحدثون فيها بالفرنسية عن الفلاحين والعمال وعن الرأسمالية والاشتراكية، وعن الفاشية والديمقراطية والحرب والسلام،... إلخ. ولم يكن يختلف إلى هذه النوادي أحد من الفلاحين أو العمال. وإنما كان قوامها من المثقفين الأجانب، وقد نجحت في اجتذاب فئة صغيرة من المثقفين المصريين ولا سيما من طلبة الجامعات والفنانين والأدباء الشبان. وكان المثقفون المصريون يحاولون أن يرطنوا بالفرنسية المهشمة كما كان المثقفون الأجانب يحاولون أن يرطنوا بالعربية المهشمة. وعلى كل فقد كان جوهم غريبا وخانقا»[5]

كانت الماركسية قاسما مشتركا بين بعض هذه الجماعات، أو ربما معظمها، ولعلها كانت، بوصفها نظرية سياسية عالمية، القاسم المشترك الوحيد الممكن بين عناصر مختلفة كالتي وصفها لويس عوض، ولكنه لا يلبث أن يميز من بينهم جماعة معينة كانت تسمي نفسها «جمعية الفن والحرية» وترفع شعار، «الخبز والحرية»، ويصفها بأنها كانت مصرية صميمة وكانت مؤلفة من أدباء وفنانين، «أكثرهم يتقن الفرنسية المثقفة وكأنهم جزء

لا يتجزأ من الانتلجنسيا العالمية»، كانوا يميلون إلى التروتسكية. وقد أصدرت هذه الجماعة مجلة شهرية باسم «التطور»، لم تعمر أكثر من بضعة أعداد (يناير-مايو 1940)، ثم شاركوا في تحرير «المجلة الجديدة»التي كان سلامة موسى يصدرها شهرية منذ سنة 1928، وتوقفت عن الصدور أيضا في سنة 1944(6)

لعل قصر عمر هاتين المجلتين لا يثير دهشتنا، فقد كان شح الورق في زمن الحرب يجعل عملية النشر-عموما-عملية صعبة، إلا أن الدائرة الضيقة التي كان يمكن أن تهتم بما تنشره المجلتان ربما كانت هي السبب الأهم لاحتجابهما، ولعل الصحف والمجلات التي كانت تصدرها مجموعات مشابهة باللغة الفرنسية كانت أطول عمرا. إن الشيء الوحيد الذي كان يمكن أن يدعم مشروعا كهذا فضلا عن الإعانات التي كان يقدمها عضو ثري في الجماعة وهو جورج حنين-هو مهاجمتها للمحور، ولكن كان من غير المعقول أن تتجه جماعة ثورية إلى سلطات الاحتلال للدعم بالمال أو الإمداد بالورق. لقد كانت الجماعة تضم إلى جانب راعيها الثري شبانا آخرين من صميم المجتمع المصري، منهم من نشأ في الريف أو الصعيد، ومنهم بعض أبناء الطبقة المتوسطة القاهرية. إلا أن اهتمامهم بقضايا حرية الفن وارتباطهما بسياسة الدولة النازية نحو الفن الحديث لم تكن تعكس اهتمامات المجتمع المصري ولا مشاعر الفرد المصري في تلك الآونة بقدر ما كانت تعكس مخاوف تلك القلة من الأجانب والمتمصرين.

قبيل تأسيس جماعة «الفن والحرية» (9 يناير 1939) شارك ثلاثة من أعضاء هذه الجماعة البارزين، وهم أنور كامل وجورج حنين وكامل التلمساني، في توقيع بيان عنوانه «يحيا الفن المنحط». يقول سمير غريب في تفسير هذا العنوان: إنه احتجاج ضد منع هتلر للرسم الحديث بحجة أنه «منحط» وقد جاء في هذا البيان:

«من المعروف أن المجتمع الحاضر ينظر بعين الاشمئزاز إلى كل خلق جديد في الفن أو في الأدب طالما يهدد النظم الثقافية التي تثبت قدم المجتمع سواء أكان من ناحية التفكير أم من ناحية المعنى.

ويظهر هذا الشعور بالاشمئزاز جليا (كذا) في البلاد الأوتوقراطية النزعة، وخصوصا في ألمانيا حين يتجسم التعدي الشنيع ضد الفن الحر

الذي دعاه هؤلاء الغشم «الفن المنحط».

فمن سيزان إلى بيكاسو وكل ما أنجزته العبقرية الفنية المعاصرة، هذا الإنتاج الكثير الحرية، والقوي الشعور بالإنسانية، قد قوبل بالشتائم وديس بالأقدام. ونحن نعتقد أن التعصب للدين أو للجنس أو للوطن الذي يريد بعض الأفراد أن يخضع له مصير الفن الحديث ما هو إلا مجرد هزء وسخرية.

ونحن لا نرى في هذه الأساطير الرجعية إلا سجونا للفكر. إن الفن بصفته مبادلة فكرية وعاطفية دائمة تشترك فيها الإنسانية جمعاء لن يقبل مثل هذه الحدود المصطنعة.»[7]

ويمكننا أن نتخيل وقع بيان كهذا لدى القارئ المصري العادي، حتى وإن كان «مثقفا» بالمعيار المحلي لا بمعيار الأنتلجنسيا العالمية التي يشير إليها لويس عوض. فالتعصب للدين أو الجنس أو الوطن لا يمكن أن يبدو خطيئة لابن البلد الذي يرى الأجنبي سيدا في وطنه، مستعليا على جنسه ودينه. وكم يزداد نفوره عندما يقرأ أسماء الموقعين على البيان ويرى أن أكثرهم من الأجانب! وكل هذا لأن هتلر منع تعليق بعض الصور في المعارض!

إن هذا المزيج من الثورة الاجتماعية والفن الثوري يمكن أن يكون معقولا ومقبولا في بيئة غربية، فهو حلقة أخيرة في سلسلة من الثورات كان هدفها دائما مزيدا من الحرية للفرد. ولا شك أن الحرية مطلب إنساني، بل غريزة فوق الغرائز، ولكنها مرتبطة دائما بغرائز أقل سموا. غريزة المحافظة على الذات مثلا. والحرية كانت تعني لقلة من المثقفين المصريين الانعتاق من قيود مجتمعهم، والخروج إلى عالم أرحب، ولو عن طريق الفكر فقط. وبعض هؤلاء كانوا لانتمائهم إلى الطبقة المحظوظة يشعرون بنوع من العزلة، ويحاولون أن يتحرروا من هذا الشعور مرة بالانتماء إلى عوالم خارجية، ومرة بالانتماء إلى الأغلبية المظلومة، عن طريق العمل الثوري.

ولكن هذا المزيج الآخر الذي يبدو طبيعيا في بيئة غربية، كما يبدو طبيعيا لدى بعض الأفراد في بيئة كالبيئة المصرية، بدا لعامة الشعب الذين أعلنت باسمهم الثورة غير مفهوم. فالخبز والحرية عندهم نقيضان لا يجتمعان. قد يشعر الكاتب أو الفنان بأنه يجب أن يكون حراً حين يكتب أو يرسم، فبدون هذه الحرية لا يمكنه أن يمارس عمله الذي يكسب منه خبزه.

وقد يشعر المهني بأنه يحقق ذاته في عمله الذي اختاره بملء إرادته، فهو يأكل خبزه ويشعر أنه حر. أما العامل أو الفلاح فلا بد له من أن يعمل ليأكل، والعمل مفروض عليه، نوعه وظروفه، ولن يشعر بأي درجة من الحرية إلا بالقدر الذي تحسن به ظروف العمل، أو يتاح له، في الوقت المناسب، أن يختار نوعه. هذا هو معنى الحرية عنده، وهو معنى لا علاقة له بالفن الحر.

يروي مجدي وهبة أن جماعة «الفن والحرية» كانت تقوم بالدعاية الانتخابية لمرشح قدم نفسه على أنه ممثل العمال. وكان أحد أعضاء الجماعة، لطف الله سليمان، يخطب كل يوم في أبناء الحي الشعبي-حي السيدة زينب-وهو دائرة المرشح-ترى ماذا كان يقول لكسب أصواتهم؟-وقام عضو آخر-رمسيس يونان-بترجمة نشيد الدولية الشيوعية، وعندما سار أعضاء الجماعة آخر الليل في مظاهرة صغيرة، رافعين أصواتهم بالنشيد، فتح سكان الحي نوافذهم وشتموهم لأنهم منعوهم من النوم، وانتهت المظاهرة بتدخل البوليس[8]

إن الحداثة في الأدب والفن تعني التجريب المستمر. وقد كان أعضاء جماعة «الفن والحرية»، من كتاب ورسامين، يجدون في «السيرالية» أفقا مناسبا للتعبير عن ذواتهم، بإبراز مكنونات العقل الباطن. ثم تحول بعضهم إلى التجريد، فترك لغة الحلم، باحثا عن «المعنى» داخل لغة الفن نفسها. وربما كان جورج حنين منطقيا حين بعث باستقالته من الحركة السيرالية العالمية إلى أندريه بريتون صديقه القديم، وزعيم الحركة. فكيف يمكن لمذهب نبع من هدم التقاليد السائدة، أن تصبح له هو نفسه قيادة ونظام وتقاليد؟ وتحول كامل التلمساني عن الرسوم إلى الإخراج السينمائي، لأنه اقتنع بأن فن الرسم غير قادر على مخاطبة الجماهير، ولكن أفلامه لم تحقق نجاحا.

ومع أن الجماعة تفرقت ولم تترك إلا آثارا أدبية قليلة، ومع أن ارتباطها بالحركات المماثلة في العالم جعلها أقل وعيا بواقع الحال في أرضها، فقد جاءت بظاهرة جديدة لم تلبث أن صارت ملازمة لكل تيار جاء بعدها، إذ جعلت الأدب تعبيرا عن هم فكري، ومغامرة في المجهول لا مجرد صياغة لأفكار معروفة سلفا. وبذلك بدأ الأدب العربي المعاصر رحلته الطويلة نحو

اكتشاف الذات.

### 3-الواقعية الاشتراكية

لم تخل السيريالية مكانها للكتابة التقليدية مرة أخرى. لقد دخلت مصر، والعالم العربي كله، في دوامة الصراع العالمي ولم يعد ممكنا أن يخرجا منها. ومع هذا الدوران المحموم حول المركز، كانت محاولات اكتشاف الذات مستمرة بطرق مختلفة. فإذا كانت جماعة «الفن والحرية» قد علقت آمالها بالثورة العالمية ورأت في الفن الحر، غير المقيد بإيديولوجية ما، طريقا موصلا إلى هذه الثورة، فقد ساعدت الظروف العالمية-مرة أخرى-على سطوع نجم الستالينية وفي ركابها المذهب الأدبي الذي أصبح مبدأ رسميا للدولة السوفيتية منذ سنة 1932، أعنى «الواقعية الاشتراكية».

«إن المكان الذي احتفظت به الستالينية للقوميات والثقافات القومية جعل الواقعية الاشتراكية أكثر قبولا لدى الوطنيين والقوميين العرب. فكل مذهب حداثي آخر كان يشي بمنبته الأوربي وينذر بمسخ الطابع القومي والروح القومية. ومازال بعض الباحثين العرب يعد «الواقعية الاشتراكية» قسما من الحداثة[9]، مع أن أكثر الأدباء في الاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية كانوا يرونهما نقيضين بل عدوين»[10]

كان مفهوم الحداثة-ولا يزال يتغير باستمرار، وكانت مغامراتها في «الشكل»لا تنتهي، إذ كانت عند التحليل الأخير-محاولة مستحيلة للبحث عن معنى، بعد أن فقدت الحياة معناها بغياب فكرة الله. أما الواقعية الاشتراكية فقد كان لديها إيمانها البديل، الإيمان بانتصار الطبقة العاملة في العالم كله، وقيام المجتمع الاشتراكي الذي يضمن السعادة لجميع أفراده. ومثل كل نظام إيماني كان للواقعية الاشتراكية أشكالها الفنية المستقرة أو قل «كلاسيكيتها» الخاصة. فهي في مجموعة الدول الاشتراكية ملتزمة بتصوير «البطل الإيجابي» أو النموذج الإنساني الجديد الذي اكتمل خلقا وخُلُقا عندما تحررت البروليتاريا من سيطرة الطبقة الرأسمالية، وهي في البلدان التي لم تتحرر بعد من سيطرة رأس المال ملتزمة بتصوير واقعها بما فيه من إيجابيات وسلبيات، فهي لا تختلف في هذا عن «الواقعية النقدية» التي ورثناها عن المجتمع البورجوازي، إلا أن هذه «الواقعية الجديدة»-كما

سماها بعضهم-تستند إلى النظرية الماركسية في تحليل المجتمع، وتلتزم بالموقف التقدمي المتعاطف مع الطبقة العمالية الصاعدة.

وبما أن الواقعية الاشتراكية تستند إلى الماركسية، والماركسية مذهب شامل، تجمعه أوصاف ثلاثة: فهو مادي جدلي تاريخي، فمن هنا كانت الواقعية الاشتراكية مذهبا نقديا شاملا أيضا. فالمضمون الطبقي هو الذي يرسم المذهب الأدبي ويحدد قيمة الأدب. والتطور التاريخي للمجتمعات الإنسانية-وجوهره تطور التركيب الطبقي-قد استتبع تطورا مماثلا في المذاهب الأدبية. ففي وقت من الأوقات كانت الطبقة الإقطاعية هي التي تهيمن على النظام الاجتماعي. ولذلك كان المذهب الكلاسي بثباته واحترامه الشديد للقواعد هو المذهب الأدبي السائد. ثم نشأت طبقة جديدة هي الطبقة البورجوازية، طبقة التجار والصناع ساكني المدن، اتسمت، في فترة صعودها، بالمغامرة وسعة الخيال، فكان المذهب الرومنسي تعبيرا صادقا عن طموحاتها ومثلها، وكان-بهذه المثابة-أدبا تقدميا. ثم لما تحولت إلى رأسمالية احتكارية فقدت روح المغامرة، واستسلمت للأخيلة المريضة، وهكذا تحولت الرومنسي إلى عاطفية مائعة، ثم لم تلبث أن أخلت مكانها لشتى التجارب الشكلية.

التي تجرد الحياة من معناها وقيمتها (وهذه هي السمة الرئيسية للحداثة من منظور الواقعية الاشتراكية). وكانت «الواقعية النقدية» التي لم يغب عن وعيها إفلاس الرومنسية بتحول البورجوازية من طبقة نشيطة مغامرة إلى طبقة طفيلية تعيش على كد العمال والفلاحين، حركة تقدمية، ولكنها وقفت عند حدود النقد إذ لم تكن تملك النظرية الاجتماعية التي تمكنها من رؤية احتمالات المستقبل كامنة في تلك الطبقات المطحونة.

كان لهذه الأفكار تأثيرها الكبير في لغة النقد عندنا منذ أواسط الخمسينيات، وأطلق اسم «النقد الإيديولوجي» على ذلك النقد الذي يلتزم بالنظرية الماركسية، ولكن التأثر بالفكر الماركسي لم يقتصر على الماركسيين المؤمنين، حتى إنه قد يصح القول بأن قدرا من هذا الفكر دخل في الثقافة المعاصرة بوجه عام. على أن الواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة كانت تخفي تحت بساطتها الظاهرة مشكلات كثيرة صعبة، وعلى رأسها مشكلة خلود الآثار الأدبية العظيمة التي أنتجت في عصور الإقطاع أو حتى العبودية،

فضلا عن البورجوازية. وكانت مثل هذه المشكلات تثار في مؤتمرات الكتاب في الأقطار الاشتراكية، أما في العالم الغربي فقد كان بعض النقاد الماركسيين يحاولون أن يوسعوا مفهوم «الواقعية» بحيث يشمل «الحداثة» أيضا. وأما العالم العربي الذي راجت فيه أفكار الوجودية مواكبة للأفكار الماركسية فقد أفرز مزيجه الخاص من الاثنين، ولكن هذا المزيج ظهر في الإبداع الشعري بوجه خاص في حين بقيت لغة النقد أميل إلى البساطة النظرية، ودخلت في معارك جانبية غير مثمرة مع دعوة «النقد الجديد» التي حاولت أن توجه الاهتمام إلى قيمة «الشكل» في الأعمال الأدبية. ومع أن الفريقين ظلوا يتحدثون عن «وحدة الشكل والمضمون» وارتباط الأدب بالحياة، فإن هاتين القضيتين-ربما لشدة عمومهما-لم تضيفا شيئا ذا قيمة إلى حركة النقد أو إلى حركة الإبداع.

أما الموضوعات التي برزت على ساحة النقد، ولعلها كانت أقوى تأثيرا في الإبداع (وإن كانت قد أثارت لدى المبدعين أيضا نوعا من التمرد ضد محاولة النقد أن يفرض عليهم مقاييسه النظرية) فهي تلك الأقرب إلى الصورة الساذجة للواقعية الاشتراكية، مثل الدعوة إلى «الأدب الهادف» أو بعبارة أكثر رفقا، مطالبة العمل الأدبي بأن يقول شيئا، وهذا الذي يقوله يجب بالطبع أن يكون مضمونا تقدميا، ومثل الهجوم على الرومانسية المتهافتة باسم الواقعية، وكان لهذا الموضوع مجاله الواسع في نقد الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، وهي فنون أصبح لها رواج كبير بسبب زيادة عدد القراء ودعم الدولة للمسرح.

منذ أوائل الخمسينيات ظهر جيل جديد من النقاد واكبوا عهد «الثورة، وكان انتماؤهم الأصلي للحركة الماركسية، وبدا لهم أنهم يستطيعون أن يدخلوا في نوع من الشركة مع العهد الجديد، يمدونه بالنظرية الثورية التي كان مفتقرا إليها، ويستمدون منه قدرا من السلطة يأملون من خلاله أن يتمكنوا من تحويل المجتمع نحو الاشتراكية. وكانت السلطة السياسية على استعداد للتعاون مع جميع القوى لتحقيق أهدافها القريبة، وكانت أهدافها دائما قريبة، ولذلك كانت تتغير أحيانا تبعا لتغير موازين القوى في المنطقة العربية وفي العالم، وإن كانت الفكرة الغالبة عليها هي الفكرة القومية المعادية لهيمنة الغرب. إن فترة الخمسينيات والستينيات التي تميزت عالميا

باشتداد الحرب الباردة بين المعسكرين الغربي والشرقي كما تميزت إقليميا- بكثرة الانقلابات في تلك الأقطار بالذات التي كانت أكثر تقدما من النواحي الاقتصادية والاجتماعية والثقافية-هذه الفترة المضطربة تركت آثارها العميقة في الأدب فغلبت عليه في أواسط الخمسينيات واقعية ساذجة متفائلة تتغنى بالسلام وتمجد الانتصارات القومية وتستمد موضوعاتها من حياة الناس البسطاء، ولم يكن هذا الاتجاه مقصورا على النثر دون الشعر، ولا على الأقطار التي حكمتها نظم «ثورية» دون تلك التي وقفت حكوماتها ضد محاولات التغيير. فقد كانت تلك الفترة من الفترات القليلة التي عرف فيها العالم العربي نوعا من وحدة الشعور تخيل الكثيرون فيها أن الوحدة السياسية أصبحت قريبة المنال. في هذه الفترة بالذات كان الجو مناسبا للواقعية الاشتراكية كي تحتل مكان الصدارة في النقد الأدبي، وكان في استطاعة ناقد شاب أن يملي على الكتاب المبدعين هذه الوصايا الزدانوفية:

«فمن واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جليا في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه. فالأديب في مصر، مثلا، لا يكفي أن يقتصر فهمه على القرية مثلا، إذا كان قد نشأ في القرية، أو على الحياة في القاهرة إذا كان أديبا قاهريا، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم ملم متكامل للمجتمع المصري كوحدة، وعلى بينة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه[11]

لا شك أن مثل هذا الرأي كان ينم عن تبسيط مسرف للواقعية الاشتراكية. فإلزام القصاص أو الشاعر أن يتسلح بوعي اجتماعي شامل حتى يكون قادرا على الكتابة الجيدة، شرط يتجاهل اختلاف منابع الإبداع، واختلاف الخبرات بين كاتب وكاتب. وربما تساءل قارئ هذا النص النقدي: ترى هل كان نجيب محفوظ، مثلا، يعرف الشيء الكثير عن الحياة في القرية؟ وهل كان وهو يحصر نفسه داخل حدود قاهرته، التي لم تتجاوز، تقديرا عشرة كيلومترات مربعة، مع إلمامات، كإلمامات المصيفين، بالعاصمة الثانية، مانعة له من أن يبصر، بوضوح شديد، التغيرات العميقة التي كان يمر بها المجتمع المصري ككل؟ وسؤال آخر: ترى، لو استمع نجيب لنصيحة

الناقد الشاب، ماذا كان يكون من أمره؟

بالطبع لم يكن يخشى على نجيب محفوظ، ولا كل الجيل الذي نضج فكره وأسلوبه قبل سطوع نجم الواقعية الاشتراكية، من مثل هذه النصائح: فهذا الجيل لم يكن يستقبل الواقعية لأول مرة ولا الاشتراكية لأول مرة، ولم يكن شعار «الأدب للحياة» غريبا عليه أيضا. لقد بشر سلامة موسى بهذه الثلاثة طول عمره، وكانت «المجلة الجديدة» في الثلاثينيات منبرا للفكر «التقدمي» الذي تجاوز دعوات التجديد حين جمدت هذه عند موضوعات معينة وأشكال معينة، وفي العالم العربي كله كان ثمة شعور لدى شبان تلك الأيام بأن للأدب «رسالة» نحو مجتمعه الذي تفتك به الأمراض جسما وروحا. وقد أراد يحيى حقي (1905-1992) أن يشعر الجيل الجديد من النقاد الذين تبنوا الواقعية الاشتراكية أن لهم تراثا في النقد الأدبي الاجتماعي نابعا من بيئتهم ومرتبطا بأعمال أدبية أبدعها الجيل السابق، فضمّن كتابه «خطوات في النقد» مقالا كان قد نشر في سنة 1934 في مجلة «الحديث» الحلبية، وعنوانه «توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء»، وقد أداره حول مسرحية «أهل الكهف» ورواية «عودة الروح» وفيه يقول:

«هل لنزعات التصوف محل في مصر إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس والتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم في الطين. قد يكون التصوف مفهوما في إنجلترا وبلجيكا وفرنسا، فمن ورائه جيوش وأساطيل تحمي الكرامة.. ولكنه غير مفهوم في مصر، وهي على ما هي عليه من الضعف»[12].

ومع أن كتاب «في الميزان الجديد» يمثل المرحلة الجمالية في مسيرة مندور الناقد، فإنه، حتى في هذه المرحلة، لم يكن ينظر إلى «الجمال» أو «الذوق» كغرض في ذاته، بل كسبيل لتجديد الحياة وتغيير الواقع، فهو يقول في مناقشته لكتاب «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم:

«ونحن في عصرنا الحاضر لن نستطيع أن نجاري التفكير الأوربي أو أن نضيف إليه إضافات حقيقية إذا اكتفينا بنقل هذا التفكير، وذلك لأن الفكرة التي تبنى على فكرة أخرى لا تلبث أن تنحل متعثرة في فتات المنطق، وإنما التفكير الخصب هو الذي نستمده من الحياة ونبنيه على الواقع، وعلى هذا لا يكون لنا بد إذا أردنا أن نجدد حياتنا الروحية من أن نغير من

مقومات تلك الحياة واتجاهاتها وقيمها، وهذا لن يكون إلا إذا تغذينا بالآداب والفنون الأوربية من تصوير ونحت وموسيقى»[13]

وفي مقالين قريبين من العهد الذي كتبت فيه مقالات «الميزان الجديد» (1939-1944) تحدث مندور عن «العمالية الفكرية» أي مكان أهل الفكر (وقد تعودنا بعد ذلك أن نسميهم المثقفين) في المجتمع الحديث باعتبارهم طبقة اجتماعية جديدة تلحق بطبقة العمال «بما لهم من حقوق ومطالب ومشكلات» ثم عن «التوازن الاجتماعي» وهي أشبه بتتمة للمقالة السابقة. فقد تتبع فيها تطور الوضع الاجتماعي للعمل على مدى التاريخ، من النظام العبودي إلى الاقطاعي إلى الرأسمالي.[14]

في هاتين المقالتين عرف مندور تعريفا بالغ الوضوح بمفهوم «العمل» باعتباره الخالق الوحيد للقيمة، ودور «المفكرين» في التنبيه إلى هذه الحقيقة، ولكن هؤلاء المفكرين «نفر من الخاصة، والأمر لم يكن يوما بيدهم ليستطيعوا تحقيق نظرهم عملا، فهم طلائع البشر، ولكنهم ليسوا قادته الفعليين». وعلى خلاف النظرية الماركسية التي ترجع النظام الطبقي في جميع العصور إلى علاقات الإنتاج-وإن لم يكن مناقضا له-يعدد مندور «الأسس التي كانت تمكن من الوجاهة الاجتماعية، فهي الحكمة والشجاعة ووراثة الدم والزعامة الروحية». إلا أن هذه الأسس كلها تزول بقيام الثورة البورجوازية واستتباب النظام الرأسمالي، حيث يصبح المال هو الأساس الوحيد للتقسيم الاجتماعي، وهذا خطر عظيم، وأهم مظاهره الانحلال الخلقي. ولا سبيل لدرء هذا الخطر، كما يرى مندور، إلا بالاقتصاد الموجه.

يبدو مندور في هاتين المقالتين مفكرا أخلاقيا مثاليا في صميم عقله ووجدانه، فإدانته للنظام الرأسمالي هي إدانة أخلاقية تستند إلى مثاليات أخلاقية. ولا تستند إلى حتمية تاريخية كالتي يقول بها الماركسيون. وتبدو نزعته المثالية بوضوح أكبر في مقالته التالية «مكافحة الشكلية»، حيث يروي قصة لقائه، في أول عهده بباريس، مع رجل فرنسي يصفه بقوله إنه «جاوز الخمسين، يعمل وكيلا للمحافظة، وأكبر ظني أنه ينحدر من أسرة من الأسر المحافظة، وكان رجلا جافا في جسمه وروحه، أنيقا في لفظه وملبسه، ولقد علمت أنه ابتلى الحياة وابتلته بهمومها الثقال فتحملها في بطولة، ولقد خرج من نشأته وملابسات حياته بفلسفة قوية تقوم على

مبادئ الخلق الصارمة كما تقوم على الاعتداد بكرامة الإنسان وقدرته على توجيه الحياة وإخضاعها لإرادته»ويشتبك مندور مع هذا الشيخ الجليل في حوار، فقد كان عقله ممتلئا بما سمعه من أساتذة الاجتماع في السربون من أن مبادئ الأخلاق ليست إلا ظواهر اجتماعية تملي على الأفراد دون أن يكون لهم دخل في بنائها، أو فضل في الإيمان بها، وإن إرادة الإنسان الحرة ليست إلا وهما لأن الفرد لا يملك لنفسه شيئا، وإنما هو مسير بغرائز وقوى دفينة. فما يكاد الرجل يسمع منه ذلك حتى ينفجر غاضبا ويسأله: أتظن أن حقائقنا البشرية من اليسر بحيث تصاغ نظريات أو يكشف عنها التفكير المجرد؟ وهب أن هذا الهراء حق، فأي فائدة ستجني منه الإنسانية؟[15]

يروي مندور ذلك الحديث-وهو حديث طويل-ليتوجه به إلى كاتب شاب نشر مقالا حول «مكافحة الأمية في ضوء علم الاجتماع» وزعم فيه أن هذه الحملة لن تنجح إلا بعد أن تنتشر الصناعة في مصر ويتغير «العقل الجماعي» تبعا لذلك. ثم يلقي على ذلك الشاب درسا كالذي سمعه من الشيخ الفرنسي: «لا يا بني ليس هناك عقل جماعي كما زعمت أو زعم لك دركايم، وإنما هناك عقل فردي، هناك إرادة حرة، إرادة يجب أن تستيقظ في قلوب أمثالك فتهدم الصخر»، ويمثل لهذه الإرادة الحرة بالتغير الهائل الذي استطاع مصطفى كمال وستالين أن يحدثاه في بلديهما.

كان مندور يقول عن نفسه إنه «سان سيموني» والكونت دي سان سيمون مفكر فرنسي عاصر الثورة الفرنسية، واشترك في حرب الاستقلال الأمريكية، واشتهر بنظريته التطورية التي مزجت الاشتراكية بالدين، ويعده الماركسيون بين الاشتراكيين الخياليين أو الطوبويين.

لم يكن مندور ماركسيا إذن، ولكنه كان اشتراكيا مثاليا، وكان في أعماق وجدانه مصريا محافظا، وكذلك كان في نقده كلاسيكيا مؤمنا بالقواعد، متمسكا بالعقل و«مشاكلة الواقع» كما يفهمها الكلاسيون، لا كما يفهمها الواقعيون. وقد عايش الواقعية الاشتراكية منذ بداية ظهور الماركسية في مصر على أثر الحرب العالمية الثانية حتى وفاته سنة 1965، وقبله الماركسيون على مضض كما قبلوا صاحبه لويس عوض الذي توفي بعده بخمس عشرة سنة.

ولم يكن هذا المزاج الكلاسيكي العقلاني الاشتراكي الشعبي المثالي، رغم صفاته «المندورية» الخالصة، شيئا انفرد به مندور دون مفكري جيله. لقد شهدت السنوات السبع التي سبقت ثورة 23 يولية صراعا متزايدا بين جماعة الإخوان المسلمين والشيوعيين، ولكن هذا الصراع، في مجال الحركة السياسية الوطنية، كان تعبيرا عن نوع من الاستقطاب في مناخ فكري واحد، حاول المفكرون الطليعيون، الذين مالوا نحو هذا الطرف أو ذاك، أن يتجاوزوه بشتى الحلول التوفيقية التي لم يستطع واحد منهما أن يصل إلى درجة التبلور الواضح أو المذهب الفلسفي المتكامل. وكان من مظاهر هذا الالتباس أن بعض الشبان الذين برزوا فيما بعد في مجالات ثقافية مختلفة، أدباء أو مؤرخين أو كتابا سياسيين، حولوا انتماءهم من أحد الجانبين إلى الآخر. فلم يكن الفرق بينهما، على المستوى الفكري، بعيدا. ففي الوقت الذي كان مندور ينشر فيه مقالاته السياسية والاجتماعية التي تنحو نحو الإصلاح الجذري كان سيد قطب يكتب «العدالة الاجتماعية في الإسلام» وعبدالحميد جودة السحار يكتب عن أبي ذر الغفاري، وكانت هناك أشياء كثيرة مشتركة بين الفريقين. كان الاتجاه نحو أوربا عند مندور لا يناقض استلهام عصر صدر الإسلام، وكان الرجوع إلى الصدر الأول عند الآخرين لا ينافي الإصلاح الجذري. وسيظل الاتجاه التوفيقي ملحوظا عند عبدالرحمن الشرقاوي مثلا. أما نجيب محفوظ، الذي تقدم مجموعة أعماله أكمل شهادة على العصر من هذا الجيل، فلا يزال حتى اليوم يتنازعه الاشتراكيون الديمقراطيون والإسلاميون، أو لعل الأصح أن كلا الفريقين يجد نفسه في أدبه (ذاعت كلمة لويس عوض عنه: إن اليمين واليسار والوسط أجمعوا على قبوله). وإذا كان الفن قد استطاع-كعادته-أن يجمع هذه الأطراف على صعيد واحد، فقد يكون هذا دليلا على أن ثمة حقيقة جوهرية واحدة قد يعجز الفكر الصريح عن الإمساك بها، وقد يتصارع الناس حولها، ولكن يبقى في أعماق النفوس شعور مبهم بأنها هناك قوة موحدة.

كانت السلطة السياسية تشجع التوفيق، بل تكاد تفرضه، أو لعل الأصح أن يقال إنها لم تكن تسمح بأي صراع مذهبي، حتى لو كان مجاله الأدب. فقد كانت تريد الوحدة دائما، ولم يكن حق الاختلاف مكفولا حتى للأنصار.

كانت القرارات تؤخذ عادة بالإجماع، وكان على اليمين واليسار أن يسيرا تحت علم واحد، حتى ولو تبادلا الطعنات خلسة من القائد (وأحيانا برضى خفي منه). وكان لهذا الاتجاه العام تأثيره المباشر على الحركة الأدبية، ورغم ما قد يبدو في ذلك من غرابة. فقد كانت وسائل النشر جميعها فعليا في يد الدولة، حتى قبل أن تؤول إليها رسميا بقرارات التأميم. كانت الإذاعة والتلفزيون (الذي أدخل سنة 1961) مملوكين للدولة، وكانت في مصر-بعد احتجاب «الوفد المصري» ووقف صدور «المصري» وملاحقة أصحابه، وهما جريدتان وفديتان-ثلاث صحف يومية «مستقلة» كبيرة: «الجمهورية» التي كان صاحب امتيازها جمال عبد الناصر نفسه، و «الأخبار» التي كان صاحباها مصطفى أمين وعلي أمين حريصين على استمرار علاقتهما الحسنة بالسلطة، كما كان أكبر محرريها، محمد حسنين هيكل، هو الصحفي المقرب إلى عبد الناصر. أما الثالثة «المساء» فقد كان يرأس تحريرها أحد أعضاء «مجلس قيادة الثورة» وهو خالد محيي الدين، وكان خالد ماركسيا، وقد استطاع أن يجمع حوله في «المساء» بعض أقطاب الماركسيين. وقد أضيفت إلى هذه الصحف الأربعة خامسة وهي «الشعب» التي حلت محل «المصري» بعد أن وضعت منشآتها تحت الحراسة، وكانت تنزع هي الأخرى منزعا يساريا، وكان من أوائل كتابها محمد مندور، وأحمد عباس صالح، وهو يساري معروف، وقد انتقل كلاهما فيما بعد إلى جريدة «الجمهورية»، كما تولى ثانيهما رئاسة تحرير مجلة «الكاتب» الشهرية، التي كانت ذات ميول ماركسية واضحة مثلها مثل «الطليعة» التي أصدرتها «الأهرام»شهرية في الستينيات وأسندت رئاسة تحريرها إلى يساري معروف آخر وهو لطفي الخولي. وإلى جانب هذه الدور الصحفي أصبحت الدولة مالكة لأكبر دارين للنشر (الدار المصرية ودار المعارف)، وكانت دور النشر «الحرة» خاضعة (لرقابة شديدة، وما رأته الدولة منها مريبا في أهدافه أو مصادر تمويله فقد صادرته بقرارات إدارية.

لقد استقر هذا الوضع منذ مارس 1954، أي بعد عشرين شهرا من قيام الثورة، عندما تحدد نظام الحكم بالقضاء على الديمقراطية والتعددية. وأصبح تجاوز الحدود التي وضعها النظام لكل فريق أمرا في غاية الخطورة، ومع أن اليساريين بدوا مسيطرين على معظم أجهزة الإعلام، فقد كان

بجانبهم، في كل موقع، من يراقبونهم ويلزمونهم جادة النظام. وبما أن النظام أصبح «اشتراكيا» فقد كان على اليمينيين أيضا أن يظهروا الانصياع ويتبنوا الإيديولوجية الرسمية التي أخذت تتشكل بسرعة في مواجهة اليسار الماركسي واليمين السلفي، آخذة من كليهما ما يساعد النظام على الاستقرار والازدهار. وهكذا تطوع عدد من أساتذة القانون والاقتصاد لرسم معالم «اشتراكية عربية» بينما كان الماركسيون يتحدثون عن «الاشتراكية العلمية»، وظهر من علماء الدين من قدم تفسيرا اشتراكيا للإسلام، ورفع شعار «لا شرقية ولا غربية» (والمراد الكتلتان لا الحضارتان).

إن هذا المناخ السياسي والفكري لا يمكن تجاهله ونحن نتحدث عن المذاهب الأدبية، ولا سيما أن تأثيره لم يتوقف عندما تحول النظام السياسي إلى انفتاح واسع المدى في مجال السياسة والاقتصاد ومحدود جداً في مجال الفكر والأدب، ولم يقتصر هذا التأثير على مصر، فقد كان لما يجري في مصر انعكاساته على سائر العالم العربي مشرقه ومغربه، رغم اختلاف النظم السياسية، إذ كانت هذه النظم تجد نفسها مضطرة-على مختلف الأصعدة-لاقتباس النظام المصري أو على الأقل تشجيعه لتقاوم محاولات الهيمنة المصرية. إن العالم العربي-في الواقع-مازال يعيش في ميراث ثورة 23 يولية، إن خيرا وإن شرا. والدعوة التي يرددها الكثيرون اليوم «الأصالة والمعاصرة» هي بنت الدعوة السابقة «لا شرقية ولا غربية». والمناخ العام-سياسيا وثقافيا وفكريا وفنيا-مازال مناخا يفضل طمس الخلافات والتغطية على المشكلات بدلا من الحوار الصريح البناء.

وعلى الرغم من أن «الواقعية الاشتراكية» هي الماركسية اللينينية مطبقة في مجال الأدب، وأن النقاد الماركسيين كانوا بارزين على الساحة منذ أواسط الخمسينيات، فإن أحدا لم يكن يتكلم عن الواقعية الاشتراكية، بل عن «الواقعية» فحسب. وحتى اصطلاح «الواقعية الجديدة» الذي اقترحه حسين مروة لم يكن شائع الاستعمال. لقد عرف مندور بالواقعية الاشتراكية تعريفا مدرسيا مختصرا في كتابه «الأدب ومذاهبه»، وكانت سمتها البارزة في نظره سمة أخلاقية تتفق مع نظرية الأخلاق الكلاسيكية. فالواقعية الاشتراكية تصور جانب الخير في الإنسان، على عكس الواقعية «البورجوازية» التي تصور جانب الشر. والواقعية الاشتراكية تستحق اسم

«الواقعية» لأن «الواقع»في الأدب لا يلزم أن يقتصر على ما هو كائن بل يصح أن يشمل «ما يمكن أن يكون»، وهذا هو على وجه التقريب ما يقوله أرسطو عن المحاكاة.[16] وهكذا أخذ النقاد الماركسيون والمتمركسون والمسايرون ما وافقهم من الواقعية الاشتراكية، كل على حسب ثقافته واستعداده، أما السمتان الأكثر شيوعا في «الواقعية الجديدة» العربية فكانتا هما السمتان الأكثر موافقة لتلك المرحلة: الدعوة إلى تصوير البطولة النابعة من صميم الشعب، أو-على الأقل-الشخصيات الإيجابية المتفائلة التي تعبر عن الجانب المشرق في الإنسان، والتخلص من بقايا الرومانسية المريضة الذابلة التي تصور الانسحاب من الحياة بالعجز عن مواجهة الواقع.

ومن الواجب أن يقال: إن الشيوعيين في نشراتهم كانوا أشد التزاما بالواقعية الاشتراكية في ثوبها الستاليني، فأدانوا-مثلا-«الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي على اعتبار أنها كانت تعبر عن أيديولوجية صغار الملاك في الريف، وعابوا على صلاح عبد الصبور شيوع نغمة الحزن في شعره، ولكنهم كانوا أكثر رفقا حين يتحدثون إلى جمهور القراء، ولعل هذا الرفق كان راجعا في جانب منه إلى رغبة-قد لا تكون واعية تماما-في الاقتباس من الوجودية وسائر اتجاهات الحداثة، كما كان راجعا في جانب آخر إلى سياسة النشر التي فرضت التخفيف من الصراعات المذهبية. وهكذا نجد محمود أمين العالم-على سبيل المثال-يقف من مسرحية «اللحظة الحرجة» ليوسف إدريس موقفا لينا متسامحا. فقد قدم يوسف في هذه المسرحية بطلا من أبناء بورسعيد في أثناء العدوان الثلاثي سنة 1956، وقد أبدى الشعب البورسعيدي شجاعة وصلابة في مواجهة الجنود الإنجليز والفرنسيين الذين نجحوا في احتلال المدينة لفترة قصيرة. ولكن بطل يوسف إدريس كان شابا خائر العزم، كثير الجعجعة مع عجز عن الفعل. وكانت هذه هي الملاحظة التي دار حولها معظم ما نشر من نقد للمسرحية (مع أن يوسف حرص على أن يخرج بطله من حالة السلبية والقعود إلى الإقدام والفعل في نهاية المسرحية) فقد كان الحرص على تمجيد كفاح بورسعيد يجعل المسرحية نشازا في جو الاحتفال بها اعتبر نصرا شعبيا على رموز الاستعمار القديم والجديد. وكان النقد الذي وجهه مندور إلى المسرحية متفقا-من هذه الجهة-مع نزعته الأخلاقية، كما كان اعتراضه

على الخاتمة التي لم يمهد لها الكاتب التمهيد الكافي متسقا مع ميله الثابت إلى تطبيق قوانين المسرحية الكلاسيكية[17] أما محمود أمين العالم فقد لاحظ فيها نزعة وجودية إلى تصوير الصراع النفسي الذي يميز لحظات الحرج حيث يكون اتخاذ القرار عملا فرديا محضا، وقارن بينها وبين مسرحية سارتر «موتى بلا قبور» من هذه الناحية. وهو يبدأ نقده بملاحظة تعبر عن نظرته إلى موضوع البطولة، نظرة لا نغفل الجانب الفردي الإنساني فيها، ولكنها مؤسسة على العلاقة بين الفرد «البطل» وبين مشاعر الجماعة وحكمتها وحيويتها (يتجنب العالم، في المقالة كلها، الحديث عن «الطبقة»).. ولا تمنعه هذه النظرية المركبة من أن يقدر شجاعة يوسف إدريس الفنية والاجتماعية لاختياره هذا النموذج الخائر رغم أنه يسلبنا اعتزازنا وفخرنا بمواقفنا البطولية في بورسعيد. «فلقد أراد يوسف إدريس فيما أعتقد أن ينتقد بعمله الفني هذا أعمالا فنية أخرى يغالي مؤلفوها في إسباغ ثوب خرافي على شخصياتهم مما يجعلها أقرب إلى أبطال الأساطير المبرئين من كل نقص أو رذيلة. أراد يوسف إدريس أن يدافع عن إنسانية الإنسان، عن إنسانية البطل، عن ضعفه وقوته، عن حقيقته الصادقة. فلا أكثر ما زيفت معاني البطولة ومعاني الإنسان، فهو إما سلبي منهار متحلل وإما إيجابي عملاق يتفجر حزما وحسما ونقاء، ولا توسط بينهما. وقد لا يقتل الصدق الفني غير هذه الإطلاقية وهذا التجريد في اختيار الشخصيات»[18]

ويبدو أن الأدباء والنقاد في تلك الأيام تعودوا أن ينظروا إلى «الرومنسية» على أنها نعت غير مقبول. ففي مقال عن محمود حسن إسماعيل كتب عبد القادر القط:

«يقترن التاريخ الشعري لمحمود حسن إسماعيل بظهور الحركة الرومنسية في الشعر العربي. وهو-فيما أعلم-يضيق بأن ينسبه أحد إلى هذه الحركة، إذ يعتقد أنه اتجه منذ ديوانه الأول «أغاني الكوخ» اتجاها واقعيا واضحا. ولعل ضيقه هذا راجع إلى النظرة التي نظر بها كثير من الدارسين عندنا إلى الحركة الرومنسية العربية. «ويشرح هذه النظرة بالإشارة إلى الجوانب السلبية في شعر تلك الحركة» من تشاؤم وإسراف في الذاتية وإفراط في العاطفية وعشق للطبيعة عشقا يتجاوز الإعجاب بما فيها من جمال وجلال

إلى اعتبارها ملجأ من شرور الحياة والناس، وإلى ما في التجربة الرومنسية من تهويمات ضبابية وبعد عن الارتباط بواقع المجتمع الذي يعيش فيه هؤلاء الشعراء وقضاياه السياسية والاجتماعية».

ثم يشرح خصائص الرومنسية بلهجة لا تخلو من أستاذية، فلا يربطها بعصر معين أو أدب معين، وإنما هي «مذهب من المذاهب التي تمثل انتقال المجتمع انتقالا حاسما من مرحلة قديمة إلى أخرى تباينها في كل قيمها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية» ومن ثم فلا بد لها، ككل مذهب يعبر عن مثل هذا الانتقال، من أن تصور القيم الجديدة للمرحلة التي يوشك أن ينتقل إليها المجتمع.

وهو يرى أن بذور الحركة الرومنسية في المجتمع العربي ترجع إلى بدايات النهضة الحديثة في مطلع القرن التاسع عشر، وقد كان من أهم مظاهرها تقدم التعليم، وتحرير المرأة، ونمو الاقتصاد. والتطلع إلى الاستقلال الوطني. وبلغت قمتها في ثورة 1919، وإنشاء بنك مصر سنة 1920. ويميز القط من بين جوانب النهضة الجانب الاقتصادي، الذي يرى أنه كان أهم العوامل في نشأة الحركة الرومنسية، فإن التطور الاقتصادي «رفع من شأن الطبقة المتوسطة وخلق من أبنائها طائفة من المثقفين تدفعهم ثقافتهم إلى الإيمان بذواتهم وبحقهم في الحياة الحرة الكريمة، وإلى تبني المثل العليا والقيم الجديدة لمجتمعهم الجديد، ومن هنا كانت الذاتية المسرفة في الشعر الرومنسي-في أول الأمر-وجها مشرقا من وجوهه الإيجابية لأنها تمثل الإيمان بقيمة الإنسان وفرحة الفرد بالاهتداء إلى ذاته التي ظلت ضائعة عصورا طوالا تحت الحكم المطلق والنظام الإقطاعي».

ولكن «التناقض بين الرغبة والقدرة وبين المثال والواقع يؤدي إلى الشعور بالعجز والضياع»، ومن هنا يأتي الجانب السلبي من الرومنسية، وتصوير تجارب الحب الفاشلة التي كانت لونا من الإسقاط، يعكس عليها هؤلاء الشعراء إحساسهم بالفشل في الحياة.[19]

وفي مقال آخر «الرومنسية بين زينب وشمس الخريف» يصف عبد القادر القط الجوانب «الإيجابية» والجوانب «السلبية» للرومنسية كما تتمثل في رواية هيكل التي يعدها عامة النقاد أول رواية فنية في الأدب العربي الحديث. فالجوانب الإيجابية أو «حسنات» الرومنسية، كما يعبر الناقد

أيضا، تظهر في مادة الرواية واختيار شخصياتها، فهي «تمثل الجانب النقدي في الأدب الرومنسي الذي يؤمن بالإنسان ويمجد شخصية الفرد وحريته وكرامته ويقدس العمل والعاملين ويحتقر الطبقات الطفيلية التي تعيش على حساب الكادحين من أبناء الشعب». أما الجانب السلبي فيتمثل في طبيعة تلك الشخصيات وما كان يقوم في نفوسهم من كبت وتزمت ويقعد بهم من عجز وخمول. ويلاحظ الناقد أن المال يلعب دورا رئيسيا في حياة أبطال القصص الرومنسية بوجه عام، «ويعبر المؤلفون من خلاله عما يطرأ على قيم المجتمع من تحول حين يخرج من النظام الإقطاعي إلى نظام الطبقة المتوسطة»، ويمثل لذلك بعجز إبراهيم الفقير-في قصة زينب-عن الزواج من الفتاة التي تحبه ويحبها، على حين يظفر بها حسن بما لديه من ثراء نسبي.

ولكن الناقد يقف موقفا مختلفا من رواية «شمس الخريف» لمحمد عبد الحليم عبد الله. فقد «تطور المجتمع المصري بعد كتابة «زينب» تطورا بعيد المدى، وتحققت كثير من القيم التي كان الناس يقفون منها موقف التردد والشك، وأصبح الناس يدركونها ويعيشون بمقتضاها». ولكن القصة الرومنسية لم تختف اختفاء تاماً «لأنها ما زالت تعبر عن بعض جوانب المجتمع وتصور إدراك كثير من الناس للحياة حين يقفون من مشكلاتها موقفا عاطفيا ليس فيه من الوعي ما يوضح لهم حقيقة تلك المشكلات». ولذلك يجد الناقد في «شمس الخريف» مشابه من «زينب»، فبطلها قد كتب عليه الفشل في كل خطوة يخطوها، وهو يلجأ دائما إلى الطبيعة ليكون بمعزل عن شرور الحياة والناس. على أن هذا التبرير الاجتماعي لامتداد النزعة الرومنسية حتى وقت كتابة المقال لا يمنع الناقد من أن ينحاز انحيازا واضحا للاتجاه الذي يراه أكثر تمثيلا لواقع المجتمع. وطموحاته في الوقت الحاضر. فيضيف: «وإذا كانت الرومنسية قد أدت دورها النقدي حين بدأ تطور المجتمع في مطلع القرن، فإنها توشك الآن أن تفقد وظيفتها الاجتماعية والنفسية إذا لم تمتزج بكثير من الواقعية التي تصور ما جد عند الناس من وعي بمشكلات الحياة والمجتمع.[20]

إن هذا الأسلوب في الكتابة النقدية يمكن أن يعتبر نموذجا ممثلا لمعظم ما كان يكتب من النقد الجاد في الخمسينيات والستينيات. فإذا

غضضنا النظر عن التعليقات «الانطباعية» السريعة حول الكتب أو المسرحيات الجديدة، وكانت قد أصبحت موضوعا من الموضوعات المطروقة لدى الكتاب الصحفيين، فقد كان معظم النقد منحازا إلى الواقعية، وكان التسامح في قبول الاتجاه الرومنسي مرتبطا بدوره التاريخي، والاعتبار الأول موجها في كلا الحالين إلى «المضمون» لا إلى الشكل، ولعل هذا ظاهر في اصطلاح «النقد الإيديولوجي» الذي أطلقه مندور على ما كان يكتبه هو وكثيرون غيره في تلك الفترة. والكلام على «الدور النقدي» للرومنسية نفسها يصلها من ناحية بأحد تعريفات الأدب المحببة للأكاديميين، وهو تعريف ماتيو أرنولد «أنه نقد للحياة»، كما يصلها من ناحية أخرى باصطلاح «الواقعية النقدية» الذي أطلقه النقاد الماركسيون على الواقعية التي عبرت عن نقد البورجوازية لنفسها، مثل واقعية بلزاك. وإلى جانب هذين الملمحين في أسلوب القط النقدي نلاحظ أنه يربط المذاهب الأدبية عندنا بتطور المجتمع العربي منذ بداية النهضة، ومع أنه يجعل للجانب الاقتصادي المكان الأول في هذا التطور فإنه يميل إلى شيء من الإبهام حين يتحدث عن الوعي بمشكلات الحياة والمجتمع في هذا الزمن الأخير، فلا يمس الصراع الطبقي إلا مسا رفيقا جدا، فالوعي هو وعي «الناس» وليس وعي الطبقة، ويكاد يجعل «للمثقفين» موقفا متميزا عن موقف الطبقة التي ينتمون إليها، كما يتحدث عن النشاط التعليمي والتغيرات الاجتماعية والسياسية كما لو كانت جوانب متعددة، شبه منفصلة عن التطور الشامل، ومن هذا يبدو أنه لا يأخذ بفكرة «الأبنية الفوقية» التي يقول بها الماركسيون، كما يبدو من الطبيعي أن يتجنب الاصطلاحات الماركسية مثل «البورجوازية» و«البروليتاريا» وحتى «الطبقة العاملة».

وفي تلك الأثناء كان لويس عوض يتمتع بمكانة خاصة لدى فئات اليساريين، وخصوصا حين اعتقل معهم سنة 1959 (وقد بقي في المعتقل زهاء سنة)، ومع أنه لم يكن ماركسيا فقد كانت دراساته «في الأدب الإنجليزي الحديث»[21] تتكىء كثيرا على علاقة الأدب بالمحيط الاجتماعي (وقد أشار هو نفسه في أكثر من مناسبة إلى تأثره بتين وبالأساتذة الإنجليز الذين درسوا له تاريخ الفكر وتاريخ الحضارة)[22]، كما كان ديوانه الوحيد «بلوتولاند» بمقدمته الطويلة دعوة جريئة إلى تجديد جذري في الشعر العربي. وكان

الاتجاه الأول-على عمومه-مناسبا لنظرة الماركسيين إلى الأدب على أنه سلاح في الحرب الطبقية، ومصنع لبناء الإنسان الجديد، إنسان المجتمع الاشتراكي، كما كان الاتجاه الثاني مشجعا للروح الثورية التي لا تقنع بمجرد «الإصلاح» أو «التجديد» بل تطلب تغييرا أساسيا يتناول الفكر والأدب كما يتناول نظام المجتمع. ولكن لويس عوض بعد أن أفرج عنه وأعيد إلى العمل محررا أدبيا لجريدة «الجمهورية» كتب سلسلة من المقالات عن «الاشتراكية والأدب» كادت تطيح برصيده القديم عند الماركسيين[23] فقد بدأها بأن ذكر قراءه بالشعار القديم الذي اختاره حين تولى تحرير الصفحة الأدبية في الجمهورية لأول مرة سنة 1953. وهو: «الأدب في سبيل الحياة». لعل لويس اختار هذا الاستهلال حتى لا يتهم حين يأخذ في شرح مفهومه للأدب الاشتراكي بأنه يمالىء «الثورة» التي كانت، رغم اقتباسها للكثير من أساليب النظم الاشتراكية. وعلى رأسها تأميم المؤسسات الاقتصادية الخاصة وضمها إلى القطاع العام، حريصة على أن يقال عنها إنها لا «تستورد» مذهبا اشتراكيا معينا بل تبتكر اشتراكيتها الخاصة. ولم يكن لويس في حاجة لأن يذكر قراءه أو يذكر السلطات بأنه بعيد بفكره وميوله عن الماركسية، ولكن السلطات التي اعتقلته كانت هي المسؤولة عن هذه الحساسية، فقد كانت على درجة من الجهل لا تسمح لها بتحديد خصومها الحقيقيين. ذلك أن لويس عوض في هذه المقالات لم يكن يختلف عن مندور فيما كان يكتبه في الأربعينيات، بل لم يكن يختلف، في الإطار العام، عن أساتذته: العقاد وطه حسين وسلامة موسى. كان اشتراكيا «إنسانيا»، توفيقيا، يريد اشتراكية تشبع حاجات الجسم دون أن ننسى حاجات الروح، وتحرص على رفاهية المجتمع دون أن تصادر حرية الفرد، وتعلي من القيم الإنسانية دون أن تلغي القيم الوطنية أو القومية. وهو يجعل هذه المعاني شرحا لشعاره القديم، مفضلا هذا الشعار على قولهم «الأدب في سبيل المجتمع» لأن هذا الشعار الأخير-حسب قوله-يضحي بالحاجات الروحية من أجل الحاجات المادية، ويهمل القيم الإنسانية لحساب القيم القومية، ويجور على حرية الفرد في سبيل مصلحة الجماعة. ولكن لويس لا يكتفي بهذا الشرح، فهو المفكر ذو النزعة العالمية، ولذلك يجد أنه «لا مفر من دراسة موضوع الأدب والاشتراكية على ضوء تجربة الأدب والمجتمعات العالمية الأخرى» لأن هذه التجربة أكثر

رسوخا منها في مجتمعنا الحديث العهد بالاشتراكية. وهو يبدأ باستعراض المذاهب الأدبية المناهضة للاشتراكية، والصفة التي تجمع بينها هي أنها «مذاهب مثالية»-ولو أن لويس لا يحدد بالضبط ما يقصده بهذه المثالية. كما لا يحدد كثيرا من المصطلحات الفلسفية الأخرى التي ترد في ثنايا بحثه، مثل «الموضوعي»، و«المجرد» و«المطلق» و «النسبي». وربما كان من المناسب أن نعرف ما يقصده بـ «المثالي» في هذا السياق بأنه «الثابت» والخاص بالأدب والفن في الوقت نفسه. فمن هذه المذاهب مذهب الفن للفن والمذهب التأثري والمذهب الإنساني المحافظ ومذهب الكلاسيكية الجديدة-وعلمها إليوت-ومدرسة اللاوعي (وأهم فروعها مدرسة ما وراء الواقع أو السيريالية) ثم الوجودية. ولهذه المدارس جميعها ممثلوها الكبار في الفكر الإنجليزي والأمريكي، فيما عدا الوجودية التي لا يقف لويس عندها ولا يبين وجه اعتبارها مناهضة للاشتراكية مع أن قطبها الأشهر سارتر يبدو في مقالاته عن الأدب مشايعا لثقافة الطبقة العاملة[24]. ولكن هذا كله ليس إلا مقدمة للمقالات الثلاث الأخيرة التي يخصصها لويس «للمدارس المادية التي يمكن أن تعد خطرا على الاشتراكية بمعناها الإنساني الحقيقي». ومع أنه يحصي مدارس أربعا يجمعها هذا الوصف، وهي «مدرسة الاشتراكية الثورية» و«مدرسة الواقعية الاشتراكية» و«مدرسة الأدب الهادف» و«مدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي»، فإنه يقول بعد بضعة أسطر: «وحقيقة الأمر أنها لا تعبر إلا عن لون واحد من ألوان الاشتراكية وهو الاشتراكية الماركسية التي تبلورت في النظام الشيوعي». ويمكننا أن نلاحظ كذلك أن «المدرسة الأولى» ليست إلا الوجه السياسي للاشتراكية الماركسية، والرابعة ليست إلا وجهها الفلسفي والتاريخي، وأن «مدرسة الواقعية الاشتراكية» لا تعترف بأدب غير هادف. فالواقع إذن أن الكلام منصب كله على الواقعية الاشتراكية، وهي التسمية المعروفة للمذهب الأدبي السائد في البلدان الاشتراكية، والقائم على النظرية الماركسية، أو على المادية الجدلية والتاريخية، وهي التسمية التي يفضلها الماركسيون للدلالة على هذه النظرية طبقا لمحتواها. ويقول لويس عوض عن هذه «المدارس» مجتمعة:

ونحن نعدها مدارس منافية للاشتراكية الحقيقية، الاشتراكية بالمعنى

الإنساني، لجملة أسباب أهمها أنها مدارس مادية صرفة، وثانيها أنها مدارس آلية ميكانيكية تثق أكثر من اللازم في نظرية الجبر وتجرد الإنسان من كل إرادة وذاتية أو تكاد أن تجره، وثالثها أنها بإصرارها على إخضاع الإنسان للعالم الخارجي إخضاعا تاما تبسط موضوعية المعرفة وموضوعية الفن وكل موضوعية إلى درجة السذاجة، ورابعها أنها تذيب شخصية الفرد إذابة تامة في شخصية الجماعة مستندة إلى فكرة ميتافيزيقية وهمية عن الجماعة والمجتمع، وخامسها أنها تربط الفكر والفن بالدعاية[25]

وإذا استثنينا خامس هذه الأسباب-أو هذه المآخذ-وآخرها، فإننا نلاحظ من ثانية أن لويس عوض يتحدث عن الاشتراكية الماركسية بها هي مذهب فكري شامل، وهو ما يتفق مع تصنيفه السابق. على أنه لا يكاد يشرع في وصف «المدرسة» الأولى، وهي «مدرسة الاشتراكية الثورية» حتى تختلط الأمور عنده، أو على الأصح تعود إلى وحدتها الطبيعية، ومع أنه لا يفرد «مدرسة الواقعية الاشتراكية» كما يفعل بالمدرسة الأولى التي يسميها «الاشتراكية الثورية»9 فإنه يذكر بعض سماتها المهمة مثل ارتباط الأدب بالصراع الطبقي والسعي لتوطيد دعائم «أدب بروليتاري» يتمثل في كتّاب يبرزون من بين صفوف الطبقة العاملة ويصور بطولات هذه الطبقة ويعبر عن قيمها ويصف منجزاتها. وهو من موقفه الإنساني يرحب بإشاعة العلم والثقافة والوعي (ويلاحظ أنه يجرد الوعي من وصفه «الطبقي» الذي يتمسك به الماركسيون) بين الجماهير، ولكنه من هذا الموقف نفسه يرفض أن تكون البروليتاريا قيمة على الثقافة، ويتوقف عند إشكال «خلود الأدب الرفيع» المأثور عن عصور من التطور الاقتصادي والاجتماعي تعد طبقا للمادية التاريخية دون العصر الحديث بمراحل. ويبني على هذا الإشكال، الذي لم ينجح النقاد الماركسيون في حله حلا مرضيا، القول بأن في الأدب قيما إنسانية جوهرية «تتجاوز العصور وتجب الحضارات وتتعدى الطبقات». وهو في محاولته أن يتجنب الالتزام بمذهب فلسفي معين يختار كلمات أكثر براءة حسب تصوره، وينبهنا إلى هذا الاختيار: «أقول إنسانية جوهرية ولا أقول إنسانية دائمة حتى لا ننتقل من خرافة النسبية إلى خرافة المطلقات». ولا يبالي بأن يتركنا نتساءل: هل يجب إذن أن نمحو فكرة «النسبي» و«المطلق» من الفلسفة والعلم باعتبارهما مجرد «خرافتين»؟ وهل

يوجد حد ثالث بين النسبي والمطلق؟

إن قارىء هذه المقالات يحكم بأن لويس عوض غازل الفلسفة دون أن يلتزم بمنطق الفلاسفة. وخلاصة فلسفته أن الحياة تتألف من وحدة المادة والروح، وانفصالهما يعني الموت. وكأنه يتخذ من الموت الفسيولوجي نموذجا للموت بجميع صوره. وطبيعي إذن أن شعاره «الأدب في سبيل الحياة» لن يكون مساويا للشعار نفسه حين يرفعه الماركسيون، فهم يريدون-الأدب المتفائل، الذي يتغنى بانتصارات الطبقة الكادحة، فهي الطبقة التي تملك المستقبل، أي التي تملك الحياة، ولذلك فلا محل في أدب الواقعية الاشتراكية للمشاعر المريضة التي تعبر عن الأوضاع الاقتصادية الاجتماعية لطبقات في سبيلها للانهيار.

إن هذه الفلسفة العوضية التي سويت على عجل لم تكن لتسمح بمناقشة هادئة للواقعية الاشتراكية أو غيرها. لقد بدأ لويس عوض مقالاته هذه بالإشارة إلى الخطوات الحاسمة التي خطتها الدولة في طريق الاشتراكية، والتي تمثلت فيما سماه الماركسيون المدجنون «قوانين يوليو المجيدة»، وقد أعقبها بعد خمسة عشر شهرا (أكتوبر 1962) تغيير اسم الحزب الوحيد من «الاتحاد القومي» إلى «الاتحاد الاشتراكي»، وكان لويس عوض، الخارج لتوه من المعتقل وقد أهين فيه وعذب وشهد مقتل الزعيم الشيوعي شهدي عطية الشافعي، يحلم-في الحقيقة-باشتراكية لا علاقة لها بالواقع.

وكان مثل هذا الحلم هو أقصى ما يطمع فيه «مفكر» في تلك الأيام. فلم يكن ثمة، شيء في تلك الأيام، يمكن أن يسمى باسمه الصحيح، وبعض الأشياء أيضا كان من الصعب أن تجد لها اسما ما. ومن ثم فلا يصح أن يعاب لويس عوض بأنه كان «مفكرا» بين أقواس صغيرة. فحين يكتب تاريخ أمين لتلك الحقبة، تاريخ علمي، فيجب أن توضع الأسماء المهمة كلها، من «الثورة» إلى «الاشتراكية»، إلى «الأمن» (!) بين أقواس صغيرة، وذلك إلى أن يجد المؤرخون والمحللون الاقتصاديون والاجتماعيون أسماء أخرى تصف الواقع بدقة أكبر.

كان بين المثقفين المصريين ماركسيون كثر، بعضهم لا يكاد يخرج من المعتقل حتى يعود إليه، وبعضهم خضع للنظام وصنع له صورة مموهة حتى لا يوصم بالخيانة «للوطن» ولا الخيانة للمبدأ، وبعضهم تلفع برداء الأكاديمية

وانزوى في ركن أو راح يخطو بحذر مبتعدا عن حقول الألغام. ولذلك لم يجيء الرد على لويس عوض من مصر بل من لبنان. فكتب حسين مروة سلسلة من المقالات تعقيبا على مقالات لويس عوض حول الأدب الاشتراكي. وخلاصة ما قاله حسين مروة أن لويس أخطأ حين رد المدارس المادية جميعها إلى الاشتراكية الماركسية، وأطلق الحكم عليها جميعا بأنها تتخلى عن المقولة التي يفضلها هو «الأدب للحياة» إلى مفهوم «الأدب للمجتمع» بما فيه من تضييق على الفرد وإهمال للحياة الروحية وللخصائص القومية. ويضيف حسين مروة:

«المادية التاريخية، لا يستقيم المفهوم العلمي منها إلا بفهمها تعبيرا عن حركة تاريخية تطورية تدخل في قوام العمل الإنساني المتفاعل مع الأرض والطبيعة من جهة والمتفاعل من جهة ثانية مع إرادة الإنسان وأشواقه البشرية المتعددة الأبعاد والزوايا»[26]

ومع أن الدليل العملي (البرجماتي) الذي يقدمه على صحة «المادية التاريخية»-وهو اسم آخر للنظرية الاشتراكية الماركسية-من نجاحها عند التطبيق في بلدان العالم الاشتراكي قد انهار الآن، وانهار معه ما رتبه حسين مروة على هذا النجاح من النظر إلى «الواقعية الاشتراكية» على أنها المذهب الأدبي المتقدم الذي يصور ذلك المجتمع المتقدم أو يعتبر-حسب التعبير الماركسي-انعكاسا عنه، مع ذلك فإنه، على المستوى النظري، يقدم فهما أقرب إلى مفهوم الواقعية الاشتراكية عند أصحابها حين ينفي ما نسبه إليها لويس عوض من إهمال للجانب الروحي في الإنسان وطمس للخصائص القومية للثقافة، مؤكدا أنها-على العكس-مرتبطة بالأرض والطبيعة من جهة وبإرادة الإنسان وأشواقه من جهة أخرى، وأنها جدلية وتاريخية وإن كانت في جوهرها النهائي فلسفة مادية، وإلى نحو من هذا يذهب في مقدمة كتابه حيث يقول:

«وأول ما ينبغي أن يكون واضحا من أمر المنهجية النقدية أنها لا تستحق هذه الصفة إذا هي قامت على أسس أو مقاييس ثابتة ثبوت جمود وتحجر. وإنها تستحقها-صفة المنهجية-حين تكون الأسس والمقاييس هذه ثابتة من حيث الجوهر، متحركة متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي بخصوصه، إلى جانب

الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبي ذي قيمة فنية ما . من هنا يحتاج الناقد الأدبي المنهجي-بالمرتبة الأولى- إلى توفر الحساسية الذاتية القادرة على اكتشاف القيم الخاصة في كل أثر أدب بذاته، وبخصوصيته»[27]

## 4-«الجيل الضائع»

كان عار 1967 يترسب بعمق في نفوس المثقفين المصريين، لا سيما وأن عهد «التحول الاشتراكي» جعل الثقافة مهنة مختصة بتدعيم النظام القائم، فكان عليها أن تتخذ طابعا أيديولوجيا، دون أن يسمح لها بالقيام بأي مغامرات أيديولوجية خاصة بها . وكانت «الثقافة»، بحكم تراث طويل من الاهتمام باللغة، تغني الأدب أكثر من العلوم والفنون مجتمعة . ومع أن الشعراء والكتاب المبدعين بدءوا يعبرون عن تململهم منذ الستينيات، فقد كانوا يتجنبون الوضوح، دون أن تكون لديهم المهارة التي تمكنهم من التعبير الرمزي الفعال. وهكذا نزلت بهم هزيمة 1967 وهم يشعرون بأنهم مخدوعون وممتهنون ومسؤولون أيضا . وهذه أحوال ثلاثة قد يكون واحد منها داعيا إلى الثورة أو التمرد، ولكنها مجتمعة لا تنتج إلا حالة من العدمية المقترنة بالسلبية واللامبالاة. وزاد من فظاعة الموقف أن النظام القائم لم يعترف بعار الهزيمة إلا حين ظهر عبد الناصر على شاشات التلفزيون معلنا مسؤوليته عما حدث وتنحيه عن رئاسة الدولة، وذلك بعد أن وصل الإسرائيليون إلى قناة السويس واضطر إلى قبول الهدنة. وفي صبيحة اليوم التالي كان الاتحاد الاشتراكي يقود فئات الشعب-ومنهم أساتذة الجامعات-التي خرجت تطالب عبد الناصر بالاستمرار . وصورت هذه الحركة على أنها نوع من الانتصار، حتى أن أحد أعضاء مجلس الأمة راح يرقص أثناء الجلسة فرحا بنزول الزعيم عند رغبة الجماهير وبقائه على سدة الرياسة. أصبح عدم الاعتراف بالهزيمة هو الموقف الرسمي المعلن، الذي تبلور فيما سمي بحرب الاستنزاف، وتعني التراشق بالمدفعية من على شاطئي القناة. مع غارات مدمرة للطيران الإسرائيلي المتفوق، وغارات متفرقة تقوم بها مجموعات فدائية صغيرة عبر القناة. ولكن «عدم الاعتراف» كان يخفي عند بعض القيادات نوعا من الاستخفاف، بينما كان أعجز من أن يمحو

العار عن الأغلبية التي لا تستشار أبدا، ولكنها تقدم التضحيات دائما.

في مجال الأدب-موضوعنا الخاص-كان هذا المناخ المرضي الكئيب تربة صالحة جدا لانتعاش الحداثة التي لن تصبح مقصورة على فئة صغيرة من الأدباء والفنانين الذين يعيشون بأجسامهم في مصر ويعيشون بعقولهم ومشاعرهم في أوربا (أو يتوهمون ذلك) بل الوسيلة الوحيدة لدى جيل كامل من الأدباء الشبان الذين نشأوا في ظل ثورة 52 للتعبير عن إحباطهم ورفضهم المطلق للماضي وشكهم في الحاضر ويأسهم من المستقبل.

نشرت «الطليعة» في عدد سبتمبر 1969 استطلاعا موسعا جعلت عنوانه «هكذا يتكلم الأدباء الشبان» وقد بلغ عدد المشاركين فيه واحدا وثلاثين، معظمهم يغلب على إنتاجهم الشعر أو القصة، ومنهم عدد قليل من النقاد وكتاب المسرح، ومنهم من تجاوز الثلاثين ومن لم يبلغ العشرين، فأكبرهم سنا كان في طور المراهقة عندما قامت الثورة، ولعل أكثرهم تفتح وعيه على السنوات المضطربة التي سبقتها، ولكن دون أن يشترك في أحداثها التي اقتصرت غالبا على طلبة الجامعة وقليل من العمال. ولا بد أن عهد الثورة بدا لهم حافلا بالوعود، لا سيما وأن أجهزة الإعلام كانت دائبة على التذكير بمفاسد العهد الماضي. كما أن العهد الجديد أشعل حماسة الشباب لعدالة اجتماعية لا تسمح للفقر بأن يعوق طموحاته، ولقومية عربية تشعره بالانتماء إلى كيان كبير وتجعله يمشي رافع الرأس بين شباب الأمم. ومعظم هؤلاء الكتاب عبروا في إنتاجهم السابق عن انتصارات المعسكر الاشتراكي وحركات التحرر الوطني، وعن آمال الشباب في غد أفضل. أما هذه الشهادات فقد غلب عليها التشاؤم، مع أن «حرب الاستنزاف» نجحت إلى حد ما في إشاعة شعور بأن رفض الهزيمة لم يكن مجرد كلام، وأن كارثة 67 لم تكن تعني نهاية الحرب.

على أن الملاحظة التي تثير دهشتنا حقا هي أن هؤلاء الأدباء الشبان تكلموا عن موقفهم من الأجيال السابقة وموقف الأجيال السابقة منهم أكثر مما تكلموا عن الاحتلال الإسرائيلي جزء من أرض الوطن. لقد كان الاستطلاع مؤلفا من أسئلة ثلاثة: أولها عن بدء اشتغال الأديب الشاب بالكتابة، والثاني عن علاقاته المباشرة في محيط العمل الرسمي وفي محيط الأدب، والثالث عن موقفه من قضايا مجتمعه وعصره. وقد طغى السؤال

الثاني-أو قسم منه وهو ذلك الخاص بعلاقة جيل الشباب بالأجيال السابقة- على ما عداه. ومع أن افتتاحية العدد نفسه كانت تتحدث عن الحرب الشاملة فإن شهادات الأدباء الشبان لم تكن تنبيء عن ذلك. لقد أدانوا «العدوان» الإسرائيلي-كما كان متوقعا منهم-ولكن ثلاثة فقط هم الذين تحدثوا عن رفاقهم المرابطين على جبهة القناة، وتحدث اثنان منهم عن زيارتهما للجبهة أثناء عملهما الصحفي، وكانت الحماسة في هذا الحديث مختلطة بالمرارة، إذ قال أحدهما (حسن محسب): «إننا بالفعل نحارب عدونا على الجبهة بكل سلاح إلا سلاح الفن». وأشار الثاني (جمال الغيطاني) إلى «الإحساس بالامتهان لحظة رؤية الإسرائيلين» وضرورة التعبير عن هذه المعاناة «بأصالة وصدق». وفي هاتين الكلمتين الأخيرتين إشعار بحرص هذا الجيل من الكتاب على أن يكون ما يكتبه فنا بعيدا عن التعبير المباشر، وهو معنى ردده معظم من شاركوا في الاستطلاع، ولعله كان-كما لاحظ لطفي الخولي رئيس تحرير المجلة في تعليقه على هذه الشهادات-نتيجة طبيعية للدعاية الزاعقة التي ميزت معظم ما كتب من أدب في الخمسينيات، معبرا عن حركة التغير الاجتماعي وبروز فكرة القومية العربية. ولكن تحفظ كتاب هذا الجيل إزاء ما كان يمكن أن يسمى «أدب المعركة» أو «أدب المقاومة» لم يكن راجعا فقط إلى الدروس التي تعلموها من تجارب جيل الخمسينيات، بل إلى أن الحقيقة الرهيبة التي فضحتها هزيمة 67 كانت أقسى وأشد تعقيدا من أن تعالج بنجاح في أي عمل فني في تلك الفترة بالذات، ولا سيما إذا لم يكن الكاتب قد بلغ مرحلة النضج. هذا إذا تناسينا وجود الرقابة، وما كانت الرقابة غائبة حتى عن هذه الشهادات نفسها. ومع ذلك فقد أفلتت بعض العبارات هنا وهناك، معبرة بدرجات مختلفة من الصراحة عن المأزق الذي وجد الكتاب الشبان أنفسهم فيه كلما حاولوا التعبير عن هذه الحالة «بأصالة وصدق» كما أراد جمال الغيطاني. يقول مصطفى بهجت مصطفى، وهو كاتب مسرحي، كان يعمل معيدا في كلية العلوم بجامعة أسيوط:

«إن الهزة العنيفة التي ارتج بها عالمي، تأخذ بكلماتي التي أسطرها على ورق طريقا جديدا، يحمل وضوح الرؤيا، ويذيب عنها الضباب، فكل ما حدث ناتج خلل كبير، يستطيع الرائي أن يراه واضحا... والفنان يعبر عما

هو كائن وعما يجب أن يكون.. وهكذا أجد أن كلمة بعد 67 تسطر ولا تعبر عما نحن فيه لهي كلمة خائنة.. فإعادة البناء الداخلي والخارجي.. وشخصية الإنسان المصري.. وشخصية مصر ذاتها.. والأعداء على القنال.. والقتال الدائر على الضفتين.. وانفصال من يقفون على خط المواجهة عن الموجودين بعيدا عن صوت الطلقات.. و.. و.. كل هذا وأكثر بكثير، من المقاومة المسلحة التي تقف الآن داخل الأرض المحتلة... والتي لا تستخدم الكلمة ولكن تعمل بالسلاح... والفكرة التي امتلأت بها رؤوس الغرباء عن الإنسان العربي.. كل هذه أشياء هي في الحق أولى الأشياء (بالكتابة) المستمرة.. والبغض الدائم الدافق لأكتب.. وأكتب.. وأكتب..» على أن هذا الكاتب الذي بدأ بداية واعدة مع أوائل الستينيات لم يحقق هذا الذي حلم به. ولعله «كتب وكتب وكتب»، ثم أحس أن هذا الذي كتبه لا يستطيع أن يؤثر في غيره، لأن الكتابة الفنية المؤثرة، في مثل هذه الظروف، فوق طاقته بكثير، أو لعلها أصلا مستحيلة.

أمل دنقل شعر باستحالة الكتابة أو لا جدواها منذ وقت مبكر (بالقياس إلى كارثة الـ 67، ولكن ليس بالقياس إلى «الخلل الكبير» الذي أشار إليه مصطفى بهجت مصطفى) فتوقف عن كتابة الشعر طيلة المدة من 1962 إلى 1966 «إثر أزمة حادة نشأت بيني وبين نفسي عن جدوى الكلمة في مجتمع بدا لي وقتها أنه لم يعد يصغي إلا لهدير الإذاعة ومبالغات الصحف». وحين عاد إلى الكتابة لم يكن ذلك لأنه غير رأيه في ذلك المجتمع، بل لأنه وصل إلى مفهوم «قلها وامض». أحمد هاشم الشريف (كاتب قصة قصيرة) يقول أيضا، بمزيد من الاعتداد بالنفس يكاد يبلغ درجة المرض: «لكن القصة ليست كل شيء. فقد أهجرها في المستقبل. وقد أهجر الكتابة وأبحث عن (شكل) آخر يلائمني، عندما يضيق نمو الجسم بالثوب القديم».

ولكن مواجهة النفس، ومواجهة الواقع الفاجع في الوقت ذاته، تجربة قاسية لا قبل لمعظم هؤلاء الأدباء الشبان بها. إن «الثورة» فتحت لهم أبواب التعليم حتى الجامعة، وأنشأت مؤسسات للنشر، ومسارح، وإذاعات، أتاحت لكل صاحب موهبة منهم، ولو كانت متواضعة أو حتى موهومة، أن يحترف الكتابة إلى جانب عمله، بل وأن يحصل على «منحة تفرغ» قد تمتد لبضع سنوات، كل ذلك ممكن إذا تحلى الأديب الشاب بصفة الإصرار. وقد أصبح

هؤلاء الأدباء الشبان «طائفة» كغيرهم من أرباب المهن، يلتقون في مقاه معينة، يتبادلون الابتسام والاغتياب، ويتحدثون عن ظروف «العمل» الذي يجمعهم، لا «العمل» الأدبي الذي يخص كل واحد منهم ولا يمكن أن يكتمل إلا في العزلة. ربما كان أقدر الناس على وصف هذا المجتمع الضيق هو من يكون جديدا عليه، مثل عبد الحكيم قاسم الذي يقول:

«إلى وقت قريب جدا لم أكن أعرف أحدا من زملائي الكتاب الشبان، ولم أكن أقرأ لهم، ثم بدأت مؤخرا أعرفهم وأتردد على نفس الأماكن التي يترددون عليها، وأنا أحبهم، هؤلاء الذين لا يملكون إلا أقلامهم ولا يقدمون إلا الصفحات المسودة-وهي دائما شيء مشكوك في قيمته-إنهم عصبيون ومتحاسدون ويضربون في كل اتجاه-وفي الاتجاه الخطأ في أحيان كثيرة-ولكنهم نبلاء يعيشون مأساتهم بصدق وجرأة».

إنهم حقا يعيشون مأساة، وبدون الحب لا يمكننا أن ندرك عمق هذه المأساة وتعدد أسبابها ووجوهها. إذا كانت هزيمة إلى 67 قد أفقدت هذا الجيل توازنه فقد عانى قبلها من افتقاد معنى الحرية التي تنام بعض أنفاسها مع الجيل السابق. يقول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة بأسى:

«إننا جيل محاصر.. ولم يحتج جيلنا لقيمة مثل حاجته إلى الحرية، هذه الحرية التي ناضل الجيل السابق من أجلها ويبدو أنه خسر المعركة». ومطلب «الحرية» يتكرر في معظم هذه الشهادات، ولا يتركه مصطفى إبراهيم مصطفى غامضا، مع أن الصفة التي يعرف نفسه بها هي أنه ناقد تشكيلي، وقد تكون «الحرية» التي يطالب بها الفنان التشكيلي من نوع خاص بعيد الصلة بالسياسة (ولكننا لم ننس بعد جيل «الفن والحرية») يقول: «لا يمكن للمرء أن يكف عن دفع الناس إلى المطالبة بضرورة التغيير، وأول خطوة في ذلك هي المطالبة بحرية التعبير لهؤلاء الذين يفكرون بطريقة تختلف عن تفكير النظام القائم». والحرمان من حرية التفكير والتعبير-فضلا عن حرية العمل-يستتبع الحرمان من المسؤولية، والحرمان من المسؤولية معناه السلبية. يقول الناقد السينمائي سامي السلاموني إن الحدث الوحيد الذي يمكن أن يفخر به في حياته (32 سنة) هو اشتراكه صبيا في معارك الفدائيين في منطقة القناة (قبل حركة الجيش). أما بعد ذلك فحياته «حياة باردة لمثقف سلبي.. يكثر من الكلام بلا عمل حقيقي».

وإذا كانت السلبية لدى الجيل الأسبق والأكثر نضجا (الجيل الذي خسر معركة الحرية على حد قول محمد إبراهيم أبو سنة) تعبيرا عن موقف ما، هو موقف الرفض الصمت، وعن فكر ما، هو الفكر الليبرالي الذي يحاول أن يعلن عن نفسه في غير مجال السياسة، فقد كانت السلبية لدى جيل الشباب الذي لم يعرف سوى الفكر الاشتراكي الشمولي (بصرف النظر عن مدى الإخلاص في تطبيقه) تعني أنه «جيل بلا قضية» كما يعبر واحد من أقرب أبناء هذا الجيل إلى «تراث» الخمسينيات والستينيات، القصاص محمد يوسف القعيد. ويلفت النظر أنه يعد فقدان القضية هو نفسه قضية: «قضية الجيل الجديد من الأدباء هي أنه جيل بلا قضية»، أي أن السلبية فرضت عليه فرضا، وواجبه أن يحاول الخلاص منها، و «يعترف» قصاص آخر، زهير الشايب، أنه «في مرات كثيرة يهيأ لي أنني قد اقتربت من الوقوف على عقيدة ثم اكتشفت أنني أبعد ما يكون عنها. قد أكون ضد التطرف دون أن يعني هذا أنني محافظ أو حتى إصلاحي، لكنني أقصد أنه قد يكون لكثير من الأفكار التي نرفضها جوانب صحيحة، وقد يكون فيما نأخذ به انحراف كبير».

هذه إذن هي قضية الذين لا قضية لهم، أو صورة من صورها. التخلي عن موقف سابق، مع عدم القدرة على اتخاذ موقف جديد. ويعبر سمير فريد (ناقد سينمائي) عن الحيرة بين المذاهب في صورة أكثر تحديدا. فقد انطلقت اهتماماته الفنية من الانشغال بمسائل علم الجمال وكان يفصل فصلا حادا بين الفن والحياة السياسية والاجتماعية، ثم اختار الشيوعية «كحل غير سعيد ولكن لا بد منه لمشاكل المجتمع المصري» وأخيرا اكتشف أن الاشتراكية هي الحل الوحيد.

هذا القلق الفكري لدى الأديب الشاب، قلق يقرب من الشك في وجود الحقيقة أو إمكان الوصول إليها، يواز به قلق فني نابع من أن الشكل القادر على التعبير عن أفكاره، وهو شكل معقد بالضرورة، لا يصل إلى الجماهير العريضة (رضوى عاشور-كاتبة قصة) وكثير من الكتاب الشبان يشعرون بعبثية الكتابة عن قضايا الجماهير في حين أن الجماهير لا تعرف القراءة، وثم ضرب ثالث من القلق:-

قلق أخلاقي ناشيء من التناقض بين الصدق الذي يعيشه الكاتب مع

فنه والنفاق الذي يعيشه مع أجهزة النشر. يقول زهير الشايب: «إن الكلمة التي نكتبها-لا تكسبا ولا سعيا وراء جاه-دفاعا عن كرامة الإنسان وحريته، لا ينبغي أن تكون هي وسيلة لإذلال صاحبها». ويقول عبدالعال الحمامصي: «أنا شخصيا توقفت حاليا عن التعامل مع الأجهزة المتصلة بما أكتبه، لأني لست مستعدا لأن أبتذل كبريائي في سبيل قصة تنشر أو تذاع لي».

ومع ذلك فهل كان في استطاعتهم أن يستغنوا حقا عن التعامل مع هذه الأجهزة، التي أصبحت هي المنفذ الوحيد لكل مشتغل بالأدب أو الثقافة؟ من الملاحظات المضحكة المبكية أن عددا من الشباب الساخط على أجهزة النشر (كانت هدفا سهلا للسخط، فهي لا تمثل النظام، وربما كان توجيه شيء من النقد إلى فنان معين-كما لاحظ أحد هؤلاء الشبان-موضوعا للمساءلة، ولكن انتقاد مؤسسات النشر عمل مأمون العواقب، بل قد يدفع بعض المشرفين عليها إلى استرضاء الأديب الشاب الساخط) أقول: إن عددا من الشباب الساخط أصدر نشرة أدبية سموها «جاليري 68» ولكن جزءا من تمويلها جاء من يوسف السباعي، ضابط الجيش الذي بدأ كتابة القصة قبل حركة 23 يولية، ثم أصبح ركنا مهما من أركان الثقافة التي يعتمد عليها النظام في كبح جماح الاتجاهات المتمردة أو المتململة. وكان «ضابط الاتصال» بين هؤلاء الشباب ويوسف السباعي كاتبا حداثيا مخضرما، وهو إدوار الخراط، الذي كان يعمل مترجما في «اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا» وهو واحد من الهيئات التي أشرف عليها يوسف السباعي (كما تولى-في إحدى الفترات-وزارة الثقافة، وفي فترة أخرى رئاسة تحرير الأهرام).

لقد كان هناك-ولا شك-منطق وراء هذه الممارسات العجيبة التي تبدو عبثية ومغرية بالعبثية. وكان الشباب الذي فقد إيمانه يدور بعضه حول بعض، وكان التحاسد والتباغض و«الشللية» التي شكا منها الجميع هي بعض لوازم المهنة. وكانوا يدركون أسباب محنتهم ولا يستطيعون دفعها. ويقول عبد الحكيم قاسم: «وجد بين الناس عشرات من الناس يأكلون عيشهم من ترديد الدعاوى العالية الصوت عن مجتمعنا الصناعي وعن التكنولوجيا في حياتنا، وصدرت صفحات مزينة بريفيين وعمال يقضون عطلة آخر الأسبوع في الحدائق الغناء». ويقول سامي السلاموني: «ضاعت

كل محاولاتي للكتابة الحقيقية في الصحافة كنتاج طبيعي للأوضاع الاحتكارية الرهيبة التي تسود كل محاولاتنا الثقافية، وسيادة القيم التهريجية والتزييفية.. وبدا لي أحيانا أنه يمكن لأي إنسان في البلد أن يصبح صحفيا ما عداي».

كانوا يدركون جيدا أن «الشلل» لا توجد إلا حيث تفتقد «المدارس» لافتقاد أساسها وهو التفكير الحر. هنالك يصبح التجمع قائلا على أساس اقتسام الغنائم، بمنطق العصابات، وتصبح الشكوى من «الشلل»، أو التنازع فيما بينها، أمرا حتميا بهذا المنطق نفسه. يلاحظ أحمد الشيخ أن ظاهرة «الشلل» أصبحت.. تسيطر فعلا على الجو الأدبي»، ويضيف:

«وإذا كان اختلاف الأجيال ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية والاقتصادية ثم موقفهم من القضايا العالمية والسياسية والفكرية يتطلب بالضرورة وجود مثل هذه «الشلل» فأنا أعني أن هناك واقعا آخر غير ذلك الخلاف الذي ربما يضيف إلى الفن من خلال الحوار... وأعني بذلك وجود «الشلل» في حالات التشابه أو التطابق أو حتى التساوي، على الأقل في الموقف من واقع العصر».

وهذا يؤدي بالضرورة-كما يقول أحمد الشيخ-إلى أن تتوارى محاولات جادة للإبداع لا تملك القدرة على اقتحام «الوسط».

ومن الطبيعي في مثل هذا المناخ الاجتماعي غير الصحي أن تقوى النزعة الفردية، وأن يصبح مطلب «الحرية» مقترنا باحترام فردية الكاتب. ومع أن «الفردية» هي، موضوعيا، إحدى القيم «البورجوازية» التي ينادون بسقوطها، أو يزعمون أنها سقطت فعلا أو في طريقها إلى السقوط من خلال ممارسات «الثورة» فإنها عند بعضهم مطلب أساسي لا ينفصل عن مطلب العدالة الاجتماعية. يقول أمل دنقل الذي يبدو حذرا في تحديد موقفه من «قضية التغيير الاجتماعي في مصر:< «ولكن مما لا شك فيه أنني أقف إلى جانب سيطرة الشعب على أدوات الإنتاج، وإلى جانب عدالة توزيع الثروة القومية، وإلى جانب حرية الفكر المطلقة بشكل عام، والحرية الفردية بشكل خاص».

إن تأكيد الأكثرية لوقوفهم بجانب الاشتراكية، وضد الإمبريالية والعنصرية، هو على الأرجح ما يقصده أحمد الشيخ بـ «الموقف من واقع

العصر»، وهو مع التسليم بصدقه، تحصيل حاصل، لأنه الموقف الرسمي للثورة، وقد تبنته لأنه يعبر عن مصالح الطبقات المظلومة، التي ينتمي إليها معظم هؤلاء الأدباء الشبان، كما يعبر عن موقف ثابت للحركة الوطنية. ولكن كل إضافة إليه تكتسب دلالة خاصة، ولو لم تنطو على مخالفة. والمطالبة باحترام الحرية الفردية هي إحدى هذه الإضافات، و«البحث عن الذات» إضافة أخرى، وخصوصا حين تصبح هي القضية الكبرى التي تبتلع في داخلها كل القضايا، وحين تكون وسيلة الأديب في هذا البحث هي «أن يغلق على نفسه باب حجرته ليتصارع مع الكلمات»، متخذا مبدأ الفن للفن شعارا له في هذا البحث، وإن زعم أن البحث عن الذات «عملية يمر بها مجتمعنا» (ماهر شفيق فريد-ناقد وكاتب قصة قصيرة). وهناك قضية أكبر وأعم: قضية الإنسان، يمكن أن يلجأ إليها الأديب الشاب عندما يتعذر عليه أن يؤمن بقضية أخرى أكثر تحديدا (مثل زهير الشايب). وإذا كانت قضية الإنسان محتاجة إلى تحديد فهو الإنسان الضعيف المقهور. وإذا احتاجت إلى تحديد أكثر فهو الإنسان بما هو ذات متفردة، ولو أن هذا لا يعني أن الأديب الفنان يتخلى عن مطالب الجموع (يتجنب الكاتب الاصطلاح الماركسي «الكتل») ومعنى كونه «مع الجموع» أنه «مع تهيئة الظروف لكل هذه الذوات المتفردة كي تحيا في كرامة وحرية».

يحاول زهير الشايب ألا يتخذ موقفا ضد النظام. إنه يشير إلى أخطاء النظام حين يصادر حرية بعض الأفراد دون حق «ولو بالاعتقال ليلة واحدة» على أنها أمور تثير شعور الأديب الفنان، وذلك لأنه بطبعه، ضد السلطة، ولكنه لا يقاومها، إنه «متمرد»، وليس بثوري (صورة معدلة-لتناسب المقام-من تفرقة كامي المشهورة). أما «مصطفى إبراهيم مصطفى فيرى أن الثورة قد «تحولت إلى كليشيه جامد بحيث أصبح من الضروري رفضها والثورة عليها». إنه إذن يختار دور الثائر الأبدي (بدون ثورة فعلية). ويحاول يسري خميس (شاعر وكاتب مسرحي) أن يجمع تحت اسم «الإنسان» أيضا كل القيم المرغوبة: «حرية الإنسان على كل المستويات-الاجتماعي والفردي-هي القضية الأساسية التي تشغل فكر الكاتب وتؤرقه باستمرار»، ولكن «الوجوب» النظري، المثالي، يتناقض مع الواقع: «التغيرات العميقة التي حدثت في مصر منذ عام 1952 (لاحظ أنه لا يسمي هذه التغيرات ولا يصنفها) جذبتنا

إلى الاهتمام والمشاركة في تتبع العملية التاريخية التي تتم. العجز عن المشاركة الفعالة والوقوف موقف المراقب يمزق روح الفنان».

يمكن أن يلاحظ إذن أن ثمة اتجاها غالبا بين هؤلاء الأدباء الشبان نحو التعامل مع مطلقات ميتافيزيقية: «الإنسان»، «الحرية»، «الذات المتفردة» والتنافر-في الوقت نفسه-مع الواقع السائد، وليس هذا الواقع مقصورا على النظام السائد في مصر، ولو أن بعضهم وجد من نفسه الجرأة الكافية لكي يدينه إدانة صريحة-ولكنه واقع العالم المعاصر الذي يصادر حرية الإنسان ويمتهن كرامته في كثير من بقاع العالم. ولا شك أن صياغة السؤال الثالث كانت تساعدهم على مثل هذا التعميم. وهذا الموقف الفكري الميتافيزيقي-إلى جانب رفض الواقع أو العجز عن التلاؤم معه، والميل إلى الانكفاء على التراث-يؤهل الكثيرين منهم لأن يتبنوا «الحداثة» موقفا فكريا ومذهبا فنيا. ومع أن الكثيرين منهم يعلنون أنهم تأثروا بالماركسية والوجودية-معا-فإن القليلين فقط هم الذين يبدون اقتناعا فكريا والتزاما مذهبيا. بل إن هذه القلة قد لا تتجاوز ثلاثة أو أربعة، منهم يوسف القعيد الذي يصف «الالتزام» عنده بأنه شكل من أشكال القدرية الصارمة، وأنه فوق المناقشة والأخذ والرد. وهذا وصف عجيب للالتزام يدخله في باب العقائد الدينية أو الأوامر العسكرية، ويخرجه من باب المواقف الفكرية أو الفلسفية، سواء أكانت ماركسية أم وجودية. ربما لهذا السبب يقول القعيد بعد ذلك: «وقد أتحول إلى ملتزم مأزوم».

الوحيد بين هؤلاء الواحد والثلاثين الذي يبدو مقتنعا تمام الاقتناع بموقف فكري معين هو الرسام والقصاص عز الدين نجيب. فهو يصرح:

«أعتقد أنني أكتب أو أصور لأقول رأيا ما في الواقع الذي أعيشه. لقد عشت هذا الواقع قبل أن أفكر في التعبير عنه، واهتديت مبكرا إلى الفلسفة التي أستطيع أن أفهمه من خلالها. وقد قدمت لي الإجابات عن كل أسئلتي الحائرة أمامه وأمام العالم.. وهي المادية الجدلية».

ومع أن عز الدين نجيب نشأ نشأة ريفية عادية كمعظم زملائه، فالظاهر أن وعيه بهذا الواقع لم يكتمل إلا حين عمل فترة من الزمن مشرفا على أحد قصور الثقافة في شمال الدلتا. وهو يلخص هذه التجربة بقوله:

«واقع ثقافي ينعكس عن بناء مازالت تحكمه علاقات الإنتاج الاقطاعية

وتسلط البرجوازية، بناء يدور فيه الصراع الطبقي بأفظع أشكاله حيث لا ثمن لحياة الإنسان أو عرقه».

لذلك يقف موقف الرافض للحركة الأدبية في العاصمة «بطنينها الأجوف» ولا يعترف بما يسمونه أزمة النشر «لم أعرف كاتبا جديدا ممن يزعقون منها إلا ونشر معظم إنتاجه-إن لم يكن كله-بوسائله الخاصة طبعا». ولعله لا يصدق أن هذه «الوسائل الخاصة» كانت تنطوي على صراع نفسي عبرت عنه كثير من شهادات الأدباء الشبان (وبطريقة معكوسة على الأرجح). بل هو يرى الصراع بين جيل الشباب والأجيال السابقة تمثيلية شبه متفاهم عليها:

«كل القديم سيء في نظر الجديد على صفحات الورق فقط، أما على المكاتب والمقاهي فتنطلق قصائد المديح وسط دخان السجائر المتبادلة. والغريب أن القديم لا يغضبه البتة هجوم الجديد، ويعتبره من الأمور الطبيعية، وبهذا يستمر في رضائه عن نفسه، ويستمر الجديد في تمثيلية قذف الطوب من تحت النوافذ طلبا لمزيد من اللقيمات».

هذا الموقف الرافض للقديم والجديد معا لا يمكن أن ينتهي بصاحبه المادي الجدلي إلا إلى إحدى نتيجتين: إما أن يكفر بالأدب كله وبالفن كله، وينصرف إلى العمل المباشر بين الجماهير المطحونة (التي يبدو أن اشتراكية النظام لم تصل إليها قط كواقع ملموس)، وإما أن يصبح هو نفسه حداثيا، يلتمس خلاصه الشخصي في الإيمان بالفن وممارسته كقيمة وحيدة باقية. والواقع أنه-هو نفسه-يلاحظ تحولا في موقفه الفني بين مجموعته القصصية الأولى ومجموعته الثانية. يقول:

«وكانت قضية الصراع الطبقي هي القضية الرئيسية في معظم قصص المجموعة الأولى (أيام العز) بينما كان ضغط الظروف الخارجية على الإنسان الفرد ومحاصرته حتى الهزيمة (التأكيد من عندي) هو محور معظم قصص المجموعة الثانية (المثلث الفيروزي) بعد ست سنوات. وفي القصص التي كتبتها بعد ذلك، وفي اللوحات التي رسمتها، كان 5 يونيو ينتصب أمامي دائما...»

«لكنني لم أقف محصورا في إطار القضية الاجتماعية: بل أسعى إلى أن أصل من خلالها إلى التعبير عن هموم إنسانية ووجودية، تعكس الضغوط

التي يعانيها الإنسان في الحضارة المعاصرة...»

إن موقف الفنان يظهر في طريقة معالجته لموضوعاته أكثر مما يظهر في موضوعاته نفسها، ومن ثم فإن «التعبير عن هموم إنسانية ووجودية» قد لا يخرج الكاتب تماما من حدود المادية الجدلية وربيبتها الأدبية، الواقعية الاشتراكية، فلا دامت هذه الهموم «انعكاسا» لضغوط اجتماعية، فهي لا تزال حقلا ممكنا للكاتب الواقعي الاشتراكي. ولكن الانشغال بالهموم الإنسانية والوجودية عن الصراع الطبقي سينتهي بالكاتب حتما إلى الحداثة، وهو ما أرهص به الكاتب فعلا حين تحدث عن الإنسان الفرد المحاصر والمهزوم، وحين تحدث في هذا السياق نفسه عن شخصياته الذين «اكتسبوا شيئا من التمرد... قد ينتهي بدمارهم».

كاتب قصصي آخر، ربما كان بحكم نشأته أوثق (وإن لم يكن بالضرورة أعمق) اتصالا بالطبقات الشعبية، فقد التحق-كما يقول على فترات متباعدة بالأعمال التالية: صبي في مقاومة دودة القطن، عامل في تربية الدواجن، عامل صالة بإحدى شركات الأغذية المحفوظة، عامل بوابة في شركة، كاتب في الجمعية الاستهلاكية، سباك، أمين مخزن. أشياء تذكرنا بطفولة جوركي وصباه. ولكن محمد إبراهيم مبروك لا يرى أن لهذه الأعمال تأثيرا يذكر في إنتاجه الأدبي، بل يعزو التأثير القوي إلى «كل الصراعات والمشاكل التي تهدد عالمنا وتدمر إمكانياته وتحيله إلى جحيم حقيقي»هذه المراعات: من الذعر النووي إلى الحروب الدائرة والثورات الفاشلة والجوع وسوء توزيع الثروات-ومعها «الصراعات العالمية بين قضية التقدم والرجعية» ويشفعها بقوله: «وكل صنوف التزييف والخداع التي تقفز من معسكر إلى معسكر بشكل مزر ومهين»-كل هذا مضافا إليه مشاكلنا المحلية القريبة جدا والشديدة الوطأة تبعا لذلك (وربما لأنه يرى أيضا أن وطننا «جزء صغير جدا من هذا العالم» والصغير لا يمكنه أن يتحكم في مصيره)-هذه الصراعات هي التي تؤثر في إنتاجه «فيخرج متسما بالغرابة، والخوف، والقسوة، والذعر، والإحباط، والرعب من القوى اللا إنسانية التي تتحكم في عالمنا، واليأس من الخلاص». وقد لا تتفق هذه السمات-وكلها سلبية-مع وصفه لنفسه بأنه «تقدمي»، وإن حدد هذه التقدمية «بالمعنى الإنساني الشامل، وليس بالمعنى السياسي فقط» فإن «التقدمية»، أي الإيمان بالتقدم،

لا يمكن أن تتفق مع اليأس من مجرد الخلاص.

إنه إذن كاتب حداثي بفطرته وشعوره، وإذا كانت آراؤه المعلنة غير متفقة تماما مع موقفه النفسي ولا مع إنتاجه الأدبي، فهذا التضارب ذاته جزء من المناخ الثقافي الذي نتحدث عنه. وإذا كان كل ما كتبته أو تكتبه الأجيال السابقة في مصر غير جدير بالاهتمام في نظره، مع أن لديه من سعة الأفق ما يسمح له بتقبل «إمكانيات الإبداع لكل رحلة أدبية في الأدب والفكر العالمي» فلا يلزم من ذلك أنه واسع الاطلاع في الثقافات الأجنبية، فأغلب الظن أنه، كمعظم أبناء جيله، لا يعرفها إلا من خلال الترجمات التي كانت تصلهم من لبنان، ومعظمها مشوه. ولكنه يعني أن سخطه النابع من ظروف حياته يدفعه إلى التماس شيء من الإشباع في آفاق بعيدة، وهي سمة مميزة لكل الاتجاهات الذاتية من الرومنسية إلى الحداثة.

ولكن السخط على الأجيال السابقة-وهو سخط يبلغ حد الازدراء الصريح أحيانا، وقد يستحق الإدانة أخلاقيا إذا لوحظ أن هذه الأجيال السابقة هي التي كانت تجلس في لجان التفرغ لتقرر منحا لهؤلاء الشبان أنفسهم-هذا السخط يرجع إلى أسباب كثيرة أخرى. فالشبان يرونهم مسؤولين عن «الخلل الكبير» الذي أصاب الحياة العامة، وأدى في النهاية إلى كارثة 67، أما الجيل الجديد فهو ذلك الذي «يقف الآن على ضفاف قناة السويس ليمحو هزيمة الأجيال التي خرج من صلبها» على حد تعبير سمير فريد. إن الكثيرين من أدباء الشباب يظهرون نحو الكبار ذلك الاحترام التقليدي الذي جرى به العرف في البيئة المصرية، ولا سيما البيئات الريفية التي جاء منها معظمهم، ويعترفون لهؤلاء الكبار بأنهم شقوا طرقا جديدة للأدب العربي الحديث، فلهم على الأقل دور تاريخي لا يجحد، ولكننا لا نجد واحدا من هؤلاء الشبان، حتى أكثرهم إنصافا، يشعر بأن هؤلاء الكبار يشاطرونهم نظرتهم إلى العالم. وأحسن ما يقال عن الجيل السابق أنه «لم يتجمد، وهو ما يزال يعبر عن نفسه بطرق جديدة. ومع هذا أعتقد أننا نكتب وسوف نكتب بطرق جديدة.. إن المادة الإنسانية التي بين أيدينا والزوايا التي نتناول منها هذه المادة هي التي تفرض وسوف تفرض أشكالا أخرى جديدة» (رضوى عاشور). وقد أشارت كثير من الشهادات إلى الصراعات التي تجري على مستوى العالم وتأثيرها في إنتاجهم، فمن الطبيعي أن

يتجهوا في قراءتهم إلى يجدونه أقوى تعبيرا عن هذا العالم من فكر وأدب، يستوي في ذلك أن يكون محليا أو مترجما.

وإذا كانت بعض آراء الأدباء الشبان في الأجيال السابقة دافعة إلى الاكتئاب، سواء تلك التي تعبر عن غرور أحمق أم تلك التي تعبر عن صراع على لقمة العيش، فإن شعورنا بالاكتئاب ليس بالأقل عندما نقرأ تعليقات الكبار. فإذا كان الشبان قد تحدثوا عن موقفهم من الكبار ضمن حديثهم عن موقفهم من الفن وموقفهم من عالمهم، فإن الكبار لم يعيروا ذلك كله شيئا من الاهتمام، إلا ما كان من رئيس التحرير-لطفي الخولي-حين أرجع شعور الشباب بالإحباط إلى أسباب موضوعية أهمها هزيمة 67 (وهو الوحيد بين الكبار والشباب جميعا، الذي جرؤ على أن يعطيها اسم الهزيمة). أما النغمة السائدة فتتراوح بين لوم هؤلاء الشبان على كفرانهم بالنعم التي تغدق عليهم، وإهمالهم الانتفاع بما قدمته الأجيال السابقة من إنجازات مهمة، واسترضائهم بالوعد بمزيد من العطايا التي تدل على اعتراف الأجيال «المستقرة» بوجودهم. لعل التعليق الوحيد الذي عبر عن فهم أعمق لمحنة جيلهم هو ذلك الذي كتبه أحد أبناء ذلك الجيل نفسه، غالي شكري (ولعله أسن قليلا من معظمهم)، وعنوانه المعبر: «نحن جيل ضائع»، ومحوره ولبابه، إذا جردناه من الإضافات غير المهمة (وقد تكون مقصودة لتضليل الرقيب) أن ثمة انقطاعا تاريخيا بين هذا الجيل والأجيال السابقة. «لقد تلقف مندور في الماضي حلم طه حسين وطوره كما تلقف نعمان عاشور حلم توفيق الحكيم وطوره، ولكن الجيل الجديد أقبل والأحلام تتساقط الواحد بعد الآخر». هذا إذن جيل ثورة 52 وهذا قدره التاريخي. لقد بدأ يلعب بالقلم حين كان الجو مليئا بالصياح والتهليل، وعندما ثبت القلم بين أصابعه كان الجو مليئا بالصراخ والعويل. وكان عليه أن يحمل أوزار السابقين، ويسير بلا دليل.

## 5-الحداثة من جديد

كانت جماعة «الفن والحرية» حداثية سيريالية: تعنى بالفن التشكيلي أكثر مما تعنى بالأدب، وتؤمن بالثورة المستمرة التي دعا إليها تروتسكي، وبأن مصر «ليست إلا قطرة في محيط التغير»، كما عبر مجدي وهبة في

مقاله عن جورج حنين[28]. ومن ثم كان تأثيرها ضعيفا في الثقافة العربية بقدر ما كان ارتباطها قويا بالثقافة العالمية. ولكن تيار الحداثة لم يمت، فقد كانت مصر أيضا-هذه القطرة الصغيرة!-تتغير من الداخل، وكان التغير يتخذ أشكالا كثيرة، كما كان يظهر في مجالات مختلفة، وكان التيار الحداثي، المستعار من الغرب، هو أهم هذه الأشكال في مجال الأدب. وشيئا فشيئا أصبح من الضروري التمييز بين «الحداثة» و«الواقعية الاشتراكية»، مع أن كلتيهما كانت تهاجم الأشكال الأدبية السائدة كما كان لها وجهها السياسي الاجتماعي الذي يهاجم المؤسسات القائمة. كان أكثر الماركسيين قد نفضوا أيديهم من التروتسكية ومن التجارب الفنية الموغلة في الذاتية وأصبحوا واقعيين اشتراكيين، وبعد صراع سياسي مع تيار الإخوان المسلمين قامت حركة الجيش لتقطع الطريق على الجميع ويعيش الماركسيون الستالينيون على هامشها محاولين أن يزحفوا على المراكز الثقافية والإعلامية. أما الحداثيون فقد بهت لونهم السياسي شيئا فشيئا واستحالوا إلى حركة أدبية محضة، أي أنهم تجاوزوا مرحلة الثورة إلى مرحلة اليأس والعدمية، مثلما حدث لنظرائهم في أوربا.

في سنة 1947 أصدر جورج حنين بمساعدة رمسيس يونان مجلة باللغة الفرنسية اتخذ لها هذا الاسم الغريب La Part du Sable (حصة الرمل) وكتب في تقديمها: «هذا الكراس لا يجيب على أي هدف محدد، إلا الاشتراك في تبادل أفكار، وعلى الأكثر الاشتراك في إحداث رواج شديد لرؤى عبر الأرض والإنسان، في وقت يبدو فيه الانتماء نفسه ليس أكثر بكثير من شكل من أشكال القنوط»[29].

كانت الحداثة في حاجة إلى جيل جديد أكثر سذاجة، جيل مستعد لأن يفرح بالقنوط والعدمية، وأن يتخذهما حلية وشعارا، يختال بهما على الأكثرية التي لم تع بعد حضارة العصر. وسيكونون في هذه المرة كتابا، وسيكتبون بالعربية، ولن يبدوا اهتماما يذكر بالسياسة، يكفيهم أنهم يتحدون مجتمعهم بطريقتهم في الكتابة.

بعد عام واحد من صدور «حصة الرمل» أصدر هؤلاء الحداثيون الجدد مجلتهم العربية «البشير»، وتوقفت-كسابقاتها-بعد بضعة أعداد، ولكن الصحفي الكبير محمد زكي عبد القادر فتح لهم مجلة «الفصول»، كما فعل

سلامة موسى من قبل حين فتح «المجلة الجديدة» لأسلافهم. ولم تعمر «الفصول» طويلا أيضا. ولم يلبث مشروع النشر المشترك أن توقف، وواصل بعضهم الكتابة في مجلات بيروتية، ولكن على ندرة شديدة، وإنما انتعشت الكتابة الحداثية على أيدي «الجيل الضائع» في السبعينيات.

وكانت التربة اللبنانية هي الأكثر مناسبة لنمو «حداثة» عربية. فقد كان لبنان طوال الخمسينيات والستينيات، بل وإلى بدء تمزقه الداخلي في أواسط السبعينيات، معرضا متجددا وباهرا لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديدة، ولذلك استطاع أن يتجذب الأصوات الشابة في شتى الأقطار العربية، ومنهم الأدباء المصريون الذين ضاقت بهم المنابر الرسمية وشبه الرسمية في مصر، دون أن تكون لهم، في حقيقة الأمر، مواقف سياسية أو حتى فكرية معارضة للنظام. وكان لمجلة «الآداب» التي أسسها سهيل إدريس قبل قيام النظام الجديد في مصر ببضعة أشهر فقط (يناير 1952) النصيب الأكبر من هذه المساهمات. وقد استطاعت «الآداب» أن تلعب، لعدة سنوات، دور المجلة الرائدة في العالم العربي، وحملت لواءين لا لواء واحدا (مع حرصها في الوقت نفسه على ألا يتناقضا مع التيار السياسي السائد، تيار القومية العربية): اللواء الأول هو لواء الشعر الحر، الذي بدأ تجارب عروضية خالصة، دعت إليها الرغبة في إطلاق التعبير الوجداني من إسار البيت التقليدي، ولم يلبث أن راح يقدم حيثياته النظرية مستندا إلى روح العصر، كما أظهرت نازك الملائكة في مقالاتها التي نشرت في تلك المجلة، وجمعتها بعد ذلك في كتابها «قضايا الشعر المعاصر». ثم غلب عليه التيار الأدبي السائد، تيار «الواقعية الجديدة»، حتى أصبح في نظر بعض نقاده المحافظين في مصر، مثل الشاعر صالح جودت، مرادفا للشيوعية الحمراء، بينما رأى محمد مندور في هذا الشكل الشعري الجديد تطورا في المضمون يناسب تطورنا الأخير نحو التفكير الجماعي والنزعة الاشتراكية الشعبية[30].

ولكن الطريقة الحرة في النظم احتفظت بالكثير من بقايا الرومنسية، حين قدمت-في سياق الموضوع الشعبي-صياغة جديدة للحزن الرومنسي بتعبيرها عن قسوة الحياة في المدينة[31] (وربما كان في ذلك تعبير مقنع عن وطأة النظام السياسي) كما عبرت عن مشاعر ومواقف وجودية مثل التمرد والاغتراب والالتزام. وكانت الوجودية هي اللواء الثاني الذي حملته

مجلة الآداب، وقد نمت حولها دار نشر نشيطة، قدمت الكثير من أعمال الوجوديين الفرنسيين، وعلى رأسها مؤلف سارتر الفلسفي الأساسي «الوجود والعدم»، وقد ترجمه الفيلسوف الوجودي المصري عبد الرحمن بدوي، وثلاثيته الروائية «دروب الحرية» التي ترجمها سهيل إدريس نفسه.

وقد استطاعت «الآداب» أن تتعايش مع الأنظمة العربية المتعارضة، وأن تنفث في تيار «الواقعية الجديدة» روحا وجودية، ولعل هذا المزيج (وهو موجود عند سارتر نفسه، الذي تأثر بالماركسية) كان مناسبا بصورة خاصة للعالم العربي، الذي لم تكن حاجته إلى الحرية الفردية بأقل من حاجته إلى العدالة الاجتماعية.

إن «الشعر الحر» من حيث هو ابتكار عروضي، لم يولد مع الحركة التي عرفت بهذا الاسم، وما كان من الممكن أن يستمر في الحياة كابتكار عروضي فقط، فقد أظهرت المراجعة نصوصا للمازني، وخليل شيبوب، ومحمد فريد أبو حديد، وعلي أحمد باكثير اعتمدوا فيها نظام التفعيلة بدلا من البيت، وأهملوا القافية، ولكن هذه النصوص لم يكن واحد منها بداية لحركة، بل كانت تجارب مرت مثل غيرها. أما الشعر الحر فقد أصبح منذ أواخر الأربعينيات نمطا من النظم اتبعه معظم الشعراء الشبان، وأقرب تفسير لذلك أنه وافق حالة عامة من الغليان الفكري والوجداني دفعت الكثيرين إلى هذا النمط الذي لا يحتاج إلى تمكن من أداة التعبير، لأنه كان شكلا جديدا اقتضته حساسية خاصة. ثم إن التغيرات الاجتماعية المعاصرة التي شملت العالم العربي، وجعلت الاتجاه إلى الجماهير سمة من سمات النظم السياسية والإعلامية، مكنت لهذا النمط من النظم الذي يقرب من النثر في سهولته وقربه من لغة الحياة العادية. ولكن هذا كله شيء و«المذهب الأدبي» شيء آخر. فلا يتم معنى «المذهب» كحركة أدبية ما حتى تكون لها نظرة معينة إلى الكون والمجتمع وموقف الشاعر أو الكاتب المبدع منهما، ولهذا يقوم النقد بوظيفة مهمة في تكوين المذهب، إذ إنه يشارك الإبداع في تحديد النظرة والموقف. ورغم كثرة ما كتب من الشعر الحر فقد بقي ظاهرة شديدة الاختلاط، أو على الأصح مجموعة من الظواهر صبت في وعاء واحد، ولم يلبث أن بدا عليه الهزال حين تدنى الكثير مما يسمى شعرا حرا إلى مستوى النثر الصحفي، فجعل ذوو الأصالة من شعرائه يبحثون

عن مسالك أخرى، فمنهم من رجع عنه إلى طريقة النظم التقليدي (نازك الملائكة) ومنهم من وظفه في المسرح (صلاح عبد الصبور) أو في أعمال شبه قصصية، يعبر الشاعر فيها عن نظرته وموقفه من خلال معادل موضوعي-قناع أو مرآة (عبد الوهاب البياتي وأدونيس). ولكن التحول الأهم، والقاسم المشترك بين أعمدة الشعر الحر، هو أنهم تبنوا-ولو بالتدريج وبدرجات متفاوتة-الحداثة نظرة وموقفا. فالحداثة، مثل الواقعية الاشتراكية وبخلاف الشعر الحر، مذهب أدبي له جذوره الفكرية وليس مجرد نمط شكلي لغوي أو ظاهرة اجتماعية أدبية.

وقد ألمنا بموجتين من موجات الحداثة في مصر ولاحظنا ما بينهما من خصائص مشتركة وما امتازت به كل منهما عن الأخرى. وينبغي ألا نعطي اسم «الحداثة» قيمة ميتافيزيقية منفصلة عن الزمان والمكان، وإن كانت ثمة صفات جوهرية واحدة في كل حركة أدبية حداثية، وأهمها رفض الأشكال الأدبية المتعارفة-ومن ضمنها اللغة-طلبا للتعبير الحر عن مكنونات النفس. ومن هنا فمادتها هي الأحاسيس المباشرة المتفردة البكر، تحاول اقتناصها باللغة الخاصة بها غير مبالية بالمنطق أو بما يسمى حقائق الحياة. وإنما يتجه الأدب هذه الوجهة حين يفتقد اليقين ويرى العالم الخارجي أشباحا لا حقيقة لها. (سنعود إلى هذا الموضوع بتفصيل أكبر في المقالة الثالثة). على أننا كلما تكلمنا عن حركة حداثية معينة وجدنا أنفسنا مضطرين إلى تخصيص هذه الصفات نفسها، ومن ثم يتكرر كلامنا عن الحداثة ويقع فيه بعض الاختلاف.

كما ارتبطت الوجودية بمجلة «الآداب» منذ أوائل الخمسينيات، ارتبطت الحداثة منذ أواخرها بمجلة بيروتية أخرى هي مجلة «شعر». روى محمد جمال باروث أن مؤسسها يوسف الخال كان مقيما في نيويورك الم يذكر باروث تاريخا لبدء هذه الإقامة فيها أو في الولايات المتحدة عموما) وعاد إلى بيروت سنة 1955 ليصدر مجلة «شعر» في أول سنة 1957[32]. ويقول إنه أراد أن يقوم بدور شبيه بذلك الذي قام به إزرا باوند حين تبنى الأصوات الجديدة عن طريق مجلة Poetry التي كانت تصدر في شيكاغو في أوائل العشرينيات، وكان باوند يوجه تحريرها رغم أنه كان مقيما في أوربا (وقد كان من بين هذه الأصوات التي نالت شهرة عظيمة بعد ذلك: روبرت فروست

وت. س. إليوت). وسيرة يوسف الخال في مجلته. تؤكد ذلك. فقد بدأها بإعلان مبادىء ضمنه في محاضرة عامة ثم نشره في العدد الثاني من المجلة وربما كان أهم مبادئه العشرة هي الأربعة الأخيرة، فإن الستة الأولى تتحدث عن العمل الشعري بما فيه من تعبير وتصوير ولغة وتجربة إنسانية حديثا لا يختلف كثيرا عما ذكره كل المجددين من قبل من مطران إلى مدرسة أبوللو: أما في الأربعة الأخيرة فهو ينص على «وعي التراث الروحي-العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد» و«الغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي وفهمه وكونه، والتفاعل معه» وكذلك «الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم» و«الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أما الطبيعة فحالة زائلة».[33]

والدعوة إلى «وعي التراث الروحي-العقلي العربي» دعوة جديدة بالنسبة إلى الحداثيين، فجماعة «الفن والحرية» لم يكن لها شغل بالتراث، وجماعة «البشير» أعلنت في إحدى افتتاحيات هذه المجلة-وقد اتخذت شكل البيان-رفضا شاملا وقاطعا لتراث الشعر العربي وكأنهم فرغوا من دراسته[34] .

ولكن الدعوة إلى أن يصبح الأدب العربي جزءا من الأدب الإنساني ولا يبقى منعزلا في تراثه، دعوة قديمة صرح بها صاحبا «الديوان» في تقديمهما لهذا الكتاب-المشروع سنة 1921، غير أننا نلاحظ اختلاف النبرة، فهي هنا أكثر حدة، مع شبه اتهام للتراث العربي، فالدعوة لفهم هذا التراث مقترنة بالدعوة إلى تقييمه «دون ما خوف أو مسايرة أو تردد» وكأن المتوقع إدانة لا تقييم، في حين أن الدعوة إلى الاتصال بالتراث الأوربي لا تقنع بما دون «الغوص إلى أعماقه» بحيث ينتهي فهمنا إياه إلى أن «نكونه»أي أن نصبح جزءا منه، وهذا أشد ما يكون من «التفاعل» (حتى إن كان في هذه الكلمة الأخيرة إشارة إلى المصطلح الكيميائي) وإذا أصبح إبداعنا الشعري جزءا من التراث الفعلي الروحي العقلي الأوربي فسيكون من الطبيعي أن نفيد من التجارب التي حققها الشعراء الأوربيون، أي أن نحتذيها، لأنها، وقد «تحققت» أصبحت لها قوة النموذج بالنسبة لتجاربنا التي لم تتحقق بعد.

والدعوة الأخيرة إلى «الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة» تبدو تعلقا بمطلق مثالي، ولا يمكن فهمها إلا كصدى لشعور قومي عارم، أما كنه هذا

الشعور، أو تعيين «الشعب» المقصود. فقد يدل عليه أن البيان موجه إلى «الشاعر اللبناني الحديث».

يقول باروت:

«وبوصول عدد من الشعراء السوريين الشباب الهاربين من مطاردة الحزب السوري القومي الاجتماعي في سورية (إثر اغتيال عدنان المالكي على يد أحد أعضاء الحزب) من أمثال أدونيس (علي أحمد سعيد أسبر) ونذير العظمة ومحمد الماغوط، ظهر وكأن الحركة جديدة جاهزة للانطلاق والعمل».[35]

وقد يبدو من هذه العلاقة أن حركة الحداثة ارتبطت بالنظرية السياسية التي قام عليها الحزب القومي السوري مثلما ارتبطت الواقعية الاشتراكية بالنظرية الماركسية، ولكن هذا القول غير صحيح على إطلاقه، لواقعية الاشتراكية كانت تقرر صراحة أن الأدب جزء من «البناء الفوقي» للمجتمع، يعكس الطابع المميز للنظام الاقتصادي بما يترتب عليه من نشوء الطبقات وتطورها والعلاقات بينها، تقرر ذلك كحقيقة علمية، وترى أن الوعي بهذه الحقيقة والتعبير عنها هو ما يجب أن يقوم به الكاتب التقدمي في عالم اليوم. أما الحداثيون فلا يشيرون بكلمة إلى انتمائهم السياسي، ولا يربطون ربطا صريحا بين نظريتهم الفنية ومبادئهم السياسية. والحزب القومي السوري وإن كان قد أصبح علنيا اليوم فإن منشأه كحزب سري يعتمد تنظيما شبه عسكري قد جعل نشاطه-حتى على الصعيد الثقافي-غير واضح للجمهور، فيما عدا دعوته إلى قيام «سوريا الكبرى» وطنا حرا مستقلا يشمل الشام كله وقسما من العراق، وهي الدعوة التي تجعله اليوم يقف في صفوف المناضلين ضد الصهيونية وأحلامها التوسعية. أما بالنسبة إلى المؤمنين بمبادئ الحزب والمنضوين تحت لوائه فالدعوة إلى سوريا الكبرى تستند إلى تاريخ شبه أزلي، ومن ثم لا تخلو من نزعة صوفية[36]

ولكن مدرسة «شعر» لا تلتزم بأي خط سياسي، بل إن ارتباطها بالحداثة الأوربية يتضمن المبالغة في تأكيد حرية الإبداع، وقبول فكرة الشعر الصافي. على أن حداثة «شعر» لها مضمونها الحضاري الذي تنم عنه المبادئ الأربعة الأخيرة في بيان يوسف الخال، وقد عبر عنه أدونيس بوضوح أكبر في كتاباته الكثيرة. وعبرت عنه خالدة سعيد بأعظم ما يمكن من الوضوح في

أحدث مقال لها عن الحداثة، إذ تقول:

«وهكذا تطلع الشعر والنص الإبداعي عامة إلى النهوض بالدور الفلسفي والفكري والاجتماعي وبالدين أو الأسراري (وليس الدين). وإذا كانت الحداثة حركة تصدعات وانزياحات معرفية-قيمية فإن واحدا من أهم الانزياحات وأبلغها هو نقل حقل المقدس والأسراري من مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة والمعيش».[37].

ومع أن هذه العبارات واضحة وصريحة، فإن دلالتها الكاملة لا تظهر إلا بملاحظة إشاراتها داخل المقال ذاته من جهة، وفي إطار المجتمع العربي-أو المجتمعات العربية-من جهة ثانية، ثم في إطار الفكر الأوربي (أو الغربي عموما) المعاصر من جهة ثالثة. فالكاتبة ترجع حركة الحداثة العربية إلى التصدع داخل الذات العربية بين «الأنا الأبوية» وهي المقدسات الموروثة و«أنا الابن» التي تعد امتدادا للأولى ونقضا لها في الوقت نفسه. ومن ثم جاز للكاتبة أن تعتبر حركات التحديث السابقة منذ بداية النهضة (ولو أنها تشير إشارات خاصة إلى طه حسين وجبران) مقدمات للمدرسة الحداثية التي تنتمي هي إليها، مدرسة «شعر» وقد عبرت جماعة «البشير» عن فكرة التصدع داخل الذات العربية بين الأنا الأبوية وأنا الابن عندما قالوا: «نحن أبناء ضالون». وإلى هذه الفكرة يمكننا أن نرجع جميع المبادئ الفكرية والفنية التي تمثلها الحداثة العربية، وإن كانت ملاحظة الفروق الظاهرة أو الخفية بين مفاهيم «الحداثة» في مختلف البيئات العربية، مثل العناصر المشتركة، تستلزم نظرة شاملة إلى هذه البيئات والعوامل التي تجمع بينها أو تفرق. ففي البيئات العربية عموما-حتى تلك التي تتشبث بمقدسات الماضي دون تمييز-هناك شعور بحتمية التغير، أي بدرجة ما من التصدع أو الانشطار، ومحاولة لاكتشاف الذات، أو حتى لاصطناع ذات ما، و«الذات» المقصودة هنا هي بالضرورة ذات مجتمعية (أعم من كونها قومية أو دينية أو غيرها). أما في لبنان-هذه البؤرة التي جمعت كل متناقضات العالم العربي-فإن البحث عن الذات المجتمعية يبرز بصورة خاصة حتى ليصح القول إنه المشكلة الأولى في لبنان، أو إن لبنان صورة نموذجية منه.

والحل الذي يقدمه الحداثيون من مدرسة «شعر» مستلهم من الثقافة الغربية. ويمكننا أن نصفها إجمالا بأنها ثقافة «إنسانية» بمعنى أنها ربطت

القيم كلها بالإنسان (لا بمطلق غيبي) ومن هنا جاز لبعضهم أن يقول إن الحداثة تبدأ من عصر النهضة. وقد تدرجت هذه الثقافة في النظرة إلى الدين حتى أرجعته أيضا إلى الإنسان. وبذلك حلت الأساطير محل الدين، حتى أمكن أن تفهم العقيدة المسيحية حول صلب المسيح وقيامته فهما أسطوريا على أنها ترمز إلى تجدد الحياة، أو اقتران الموت بالحياة، وأن تربط بمجموعة هائلة من أساطير الملك المقتول. وقد كان للأساطير التي جمعها فريزر في مؤلفه الضخم «الغصن الذهبي» (وقد ترجم جبرا إبراهيم جبرا قسما منه، ظهر بين منشورات مجلة «شعر») تأثير كبير في «أنسنة» الدين، أو «أسطرة» الإنسان. على أن هذا التحول الفكري الخطير في الثقافة الغربية لم يقف عند هذا الحد، بل اندفع بتأثير التقدم المذهل في العلوم البيولوجية إلى حد إرجاع المقدسات والغيبيات إلى «جسم» الإنسان، بحيث حل «الجنس» في العالم الغربي المعاصر محل الدين.

كل هذا تتبناه مدرسة «شعر» من الحداثة الغربية، كما تتبنى منها لغة شعرية غامضة، صادرة عن أعماق الشعور، أو اللاشعور، وكما تتبنى قصيدة النثر، لأنها ترفض الإيقاع النمطي الجاهز وتبني إيقاعها الخاص المعبر عن نفسية قائلها. إنها إذ تبحث عن ذات مجتمعية لا تجد سبيلا أفضل من الغوص في الذات الفردية. يقول أدونيس:

«الثورة... لا تقول إن الفن الثوري هو فن الذات، أي فن الإبداع الشخصي، إلا لأن الذات كانت غائبة: لم تكن ثمة ذات، بل أشياء ومنظومات ومؤسسات، وإلا لأنها تريد إعادة الوحدة بين الذات والموضوع. لكن هذه الوحدة لا تتحقق إلا بعد التهديم الشامل النهائي للبنى الثيوقراطية-الإقطاعية وعلاقاتها. وهذا التهديم يكون، على الصعيد الإبداعي الشعري، ذاتيا أو لا يكون».[38]

وإذا كان الإيغال في الغموض والتجريب (أي الابتعاد عن الأشكال الفنية المعروفة) سمة من سمات الحداثة عند الغربيين، راجعة إلى أن الشاعر-باعتباره منتجا في مجتمع استهلاكي وليس رائيا أو نبيا-يقدم سلعة إلى جمهور محدود من الأفراد الذين يميلون بطبعهم إلى العزلة، وقد يمكنهم أن يشاركوه في لعبة البحث عن معنى وراء الصور المهشمة التي ينفضها اللاشعور، فإن الحداثة العربية تدافع عن التجريب أيضا لأن الكتابة

للجماهير «في مجتمع لم تتغير بناه القديمة الأساسية إنما يقود الجماهير حتما إلى مزيد من التلاحم مع هذا النظام»[39]. ولا شك أن أدونيس حين كتب هذا الكلام كان يفكر في بعض النظم الثورية العربية التي كانت تتكلم باسم الجماهير وتفخر بأنها تعمل لمصلحة الجماهير ولكنها لا تسمح للجماهير نفسها بأن تتكلم أو تمارس العمل الثوري، كما كان يفكر في الشعر الخطابي الذي حفلت به المؤتمرات الإعلامية حين كتب:

«الشعر الثوري لا يكون فعالا إلا في جمهور يمارس العمل الثوري. دون ذلك يتحول تظاهرة كلامية. والشعر-التظاهرة يفرغ اللغة من طاقتها الفعالة. ذلك أنه يتحدث بلغة تناقض لغة العمل. إنه، ظاهريا، واقعي مباشر، لكنه جوهريا بديل لفظي لواقع يعجز أصحابه عن السيطرة عليه وتحويله»[40].

ويخلص من ذلك إلى أن «الشعر التجريبي العربي هو وحده الشعر الثوري» لأنه لا يمثل قبولا، بل تحركا (دائما من أجل عالم أفضل وحياة إنسانية أرقى.

هل كان أدونيس يزيح المشكلة من أمامه بدلا من أن يبحث عن حل لها؟ إنها هي نفس المشكلة التي طرحتها كاتبة ناشئة (في ذلك الحين) من موقع الواقعية الاشتراكية التي تقبل التجارب الحداثية لأنها تسمح للكاتب بالتعبير عن رؤيته الخاصة، ولكنها تجعله غير مفهوم للجماهير التي يريد أن يكتب لها. ولم تقدم تلك الكاتبة حلا للمشكلة[41]. أما أدونيس فيبدو أنه أسقطها من حسابه. فرفض شعر المحافل التي كانت تنظمها أجهزة الإعلام لا يستتبع بالضرورة أن تبقى الجماهير بدون شعر، هكذا يبتعد الشاعر الحداثي العربي عن الجماهير بمحض اختياره، مع أنه يعد نفسه شاعرا ثوريا، مثلما ابتعد زميله الأوربي أو الأمريكي عن الجماهير مضطرا، لأن هذه الجماهير ابتعدت عنه. هل نقول إذن إن الحداثة العربية انطوت على شيء من خداع النفس؟ هل نقول إن هذه الحداثة إذ تصف نفسها بالثورية لا تريد في الحقيقة إلا أن تتخذ واجهة مناسبة أمام النظم «الثورية» في العالم العربي؟ هل نقول إن شعراء الحداثة العربية، وهم شعراء النخبة (واقع لا يمارون فيه) إنما يقدمون زادا كلاميا لهذه النخبة (بمختلف انتماءتها الطبقية والوطنية) نغذي به سخطها على واقع اجتماعي تعلم-رغم تمتعها فيه-أنه فاسد ومرشح للانهيار؟ هل نقول-أكثر من هذا-إن دعوى «عربية»

الحداثة-هذه الحداثة-دعوى زائفة، لأنها لا تزيد على أن تنقل إلينا مفاهيم الحداثة الغربية، بل مفاهيم «حداثة» معينة، حداثة الغريب، واللافت، والمثير، بعد أن انقضى عهد رواد الحداثة الحقيقيين، أمثال بودلير ورامبو وإزرا باوند، ود. هـ. لورنس، وو. ب. بيتس، وجيمس جويس، وت. س. إليوت، الذين شككوا أبناء الحضارة الغربية في قيم هذه الحضارة، وهي نفسها التي يبشر بها حداثيونا هؤلاء باسم الحضارة الإنسانية، وهي بالفعل حضارة إنسانية، لأنها جعلت الإنسان مصدر القيم كلها، فانتهت بأن أصبحت الآلة التي اخترعها الإنسان لتهيىء له مزيدا من القوة أو مزيدا من السعادة، سببا لشقائه وربما لدماره؟

و«النخبة» عندنا-حتى في مجال الثقافة-تقنع عادة بـ «آخر ما أنتجته المصانع الأوربية أو الأمريكية»، وقد تضع في أعز مكان من «الصالون» ما يلقيه الغربيون على جانب الطريق.

لا عجب إذا انتهت الحداثة إلى دعوة صريحة للتنازل عن كل شيء، كما رأينا في كلمة إلياس خوري في صدر هذا الفصل. ولعلها لم تعد تجد بأسا من ذلك، بعد أن انتهى عهد «الحماسة الثورية» في العالم العربي. فمع أن الحداثة تمتعت في موطنها اللبناني بأفضل ما كانت تتمتع به حركة أدبية في العالم العربي-فقد ازدهرت أثناء العهد الشهابي حين كان لبنان، كما عبر الشاعر المصري صلاح عبد الصبور في أحاديثه الخاصة: «قهوة بين أربعة عشر سجنا»-فقد كانت مضطرة إلى أن تجاري الدعوات الثورية السائدة، وكانت تستطيع أن تشير إلى تراث ثوري في الثقافة العربية، يمكن استثماره والبناء عليه (التراث الصوفي). وقد كان تعامل «الحداثة» مع الاتجاهات السائدة في العالم العربي سببا للخلاف بين مؤسسها يوسف الخال وأكبر دعاتها أدونيس، إذ نشر هذا الأخير في الطبعة الثانية من كتابه «زمن الشعر» ردا على مقال انتقده فيه زميله القديم لأنه يعقد صلات صداقة مع مختلف النظم في العالم العربي. ويبدو من الرد أن يوسف الخال كان يائسا-كما كان الكثيرون في ذلك الوقت، 1971-إلى درجة أنه أعلن «انفصاله». أما أدونيس فيقرر انتماءه العربي كواقع «لا يغيره شيء: لا إنكاره اضطرارا ولا رفضه اختيارا». ثم يشرح موقفه بجانبيه: الذاتي، وهو موقف شاعر يعرف كيف يعتمد على ثراثه الداخلي حين يقفز العالم من

حوله، والعام، وهو حال المثقف العربي الذي يتعلق بمثل أعلى-مهما يكن هذا المثل-ولكنه يضطر أن يعايش أوضاعا لا يرضاها.

«إنني أرى العرب في نفسي. إنني أسكن وأتنفس على الرغم من كل شيء في الجذر والنسغ».

في هذه العبارة جانب مهم من الحداثة العربية، وفيها أدونيس كله، شاعرا وناقدا ومفكرا. فذاته المتفردة هي كل موضوعات شعره، ونقده ليس إلا تعليقا طويلا على أشعاره، وتأريخه للفكر العربي أو الشعر العربي ليس إلا خلقا لتصوراته الخاصة على واقع الشعر وواقع التاريخ. لقد صنع شرنقته، ولا بد لكل شاعر حداثي من شرنقة، ولكن هذه ليست مأساة في نظر أدونيس. إنها المأساة هي: كيف يتحاور الجذر مع القشر؟ وهذه ليست مأساته وحده، بل «مأساة كل مبدع، مأساة العرب الرائعين الذين يتلألئون في الظلام الغامر والذين يريدون أن يغيروا: لا نقدر أن نصل إلى المعنى إلا عبر صورته الراهنة. فمن يريد أن ينقذ المطلق لا بد له من أن يدخل في وحل التاريخ».[42]

للحداثة-إذن-جانبها الإيديولوجي الظاهر والخفي، ويمكننا أن نوجز هذا الجانب في كلمتين: إنها ثورة النخبة. وإذا كان من الطبيعي أن يكون التعبير السياسي العملي عن ثورة النخبة بطولات فردية يمكن أن تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم، فإن من الطبيعي أيضا أن يكون التعبير الفني عنها رفضا قاطعا للتقاليد الفنية السابقة، بل رفضا لفكرة التقاليد نفسها، وتأكيدا للحركة المستمرة في الفن، كالثورة المستمرة في السياسة. ومن هنا اللقاء بين الحداثة-ممثلة في السيريالية ثم رافضة للسيريالية-وبين التروتسكية، كما التقت-بوصفها إيديولوجية النخبة-بالفاشية، وإزرا باوند أوضح مثال.

ويتبنى الحداثيون من التفكيكيين مفهوم «الكتابة» كنقيض جاهز للثقافة «القولية» (وهل ثمة ثقافة «قولية» أكثر من الثقافة العربية؟) كما يتبنون مفهوم سقوط الأنواع الأدبية، باعتبارها أشكالا تقليدية.

لم يكن ثمة ما يعوق انتشار الحداثة كمذهب فني محض من موطنها الأصلي في لبنان إلى سائر أقطار العالم العربي. لقد استطاع الكتاب اللبناني-كسلعة تجارية-أن يغزو الأسواق من المحيط إلى الخليج، مستفيدا

من حرية الفكر وحرية التجارة معا، وكلتاهما مفخرة من مفاخر لبنان، ولكن التوفيق بينهما ضروري، وممكن أيضا بفضل مبدأ «التقية» الذي يمكن أن يرفض الحداثيون كل ما في التراث العرب إلا إياه. وهكذا أصبحت الحداثة عقيدة فنية لدى النخبة المثقفة وشباب الفن في مشرق العالم العربي ومغربه. وقد تختلف صفات هذه النخبة في بلد عن آخر، ولكنها تشترك في شيء واحد على الأقل، وهو أنها تشعر شعورا حادا بسقوط الحلم العربي، وعجزها المطلق عن الحركة الفاعلة. هذه الحالة من الإحباط تدفعها إلى البحث عن الخلاف في الفن-بدون إيديولوجية، ولو أن للحداثة الأوربية إيديولوجيتها العميقة الجذور، وللحداثة اللبنانية إيديولوجيتها كذلك. وفي مصر على الخصوص يمكن القول إن رفض الإيديولوجية يعبر عن موقف أيديولوجي، فهو يعني رفض «الواقعية الجديدة» أو «الواقعية الاشتراكية»، التي كانت تعني إخضاع الأدب للسياسة. وهكذا أصبحت الحداثة مخرجا مناسبا من حالة الضياع التي سقط فيها جيل الثورة والأجيال التالية له. وقد استعاد حداثيو الأربعينيات نشاطهم، بل بعثوا بعض أعمالهم القديمة التي لم تكن قد رأت النور أثناء سيادة الواقعية، ومن أهمها «كتاب حرف الـ«ح» الذي كتبه بدر الديب سنة 1948، وكتب في تقديمه-آنذاك-«هذا (حرف) وليس بكتاب أو موضوع أو قصة أو شعر أو حدث... والحرف الذي هو وضع حر للتجربة هو حر لأنه يريد أن يصل إلى ما قبل الإدراك للموضوع في قالب، ما قبل المعرفة الموضوعة في تسلسل، وإلى الحدث قبل أن يصبح تاريخا منسجما»[43] وهذا هو المذهب الحداثي في أخص خصائصه من جهة الموضوع (ولا بد من استعمال هذه الكلمة وإن نفاها الكاتب) فالحداثية منذ الرمزيين أو «الانحلاليين» اختارت أن يكون موضوعها هو المشاعر المباشرة الغامضة قبل أن تتبلور في فكرة محددة، ومن جهة اللغة، فاللغة بما هي أصوات، وبما هي تركيبات غير مسبوقة، خضعت لتجارب لا نهاية لها، ولا سيما في النص الضخم الذي كتبه جيمس جويس «فنجانزويك».

وقد أضاف الكاتب إلى هذه السطور كلاما مستأنفا حين قرر أن يدفع بالكتاب إلى المطبعة، ومن هذا الكلام ما هو استرجاع لحالة الكتابة، ومنه ما هو إضافة جديدة تعبر عن نظرات لاحقة، كقوله إن الكتاب تعبير عن

«أزمة الفكر والحضارة في الأربعينيات وما كان يعانيه الوطن من ترد وخضوع أمام (الموجة الأمريكية الغامرة) للفكر الغربي بكل ما فيها من تحليل وتفسير»[44]

وكأن حداثي الأربعينيات يريدون أن يغيروا التاريخ، لا الحاضر فقط-أو لا يعترفون بالتاريخ أصلا (وهذا غير مستغرب) فهذا إدوار الخراط يكتب في مقدمة كتاب جديد لبدر الديب أيضا، «تلال من غروب:< «أي تغير-بل أية ثورة-كان من الممكن أن تحدث في حياتنا الأدبية، وفي أسلوب تلقينا ومعرفتنا بالأدب الحدائي، لو أن تلك النصوص نشرت على الناس في تلك الحقبة! وأية ثمار كان يمكن أن تونع عن تلك البذور المخصبة التي ما زالت حتى اليوم تسبق زمانها وتحمل بشارة في الوقت الذي تدق فيه أجراس النذير!»[45]

نعم، هناك أدب، يمكننا أن نسميه حداثيا، يكتب وينشر الآن في مصر. ولكن دائرة القراء الذين يتقبلونه لا تزال محدودة، ومعظمه يعتمد على المفاجأة والإدهاش كي يتقبله القارىء العادي، وفي هذا التيار-إذا استمر-انحطاط بالحداثية، كما أشرنا من قبل. فالحداثية الحقة، وفي عصر التلفزيون!، مذهب أدبي للنخبة، والذين يريدون تقديمها «للناس» لا بد لهم من أن يخففوها و«يقننوها» عوضا عن التجريب المستمر. وهكذا يفعل بدر الديب نفسه في كتاباته الأخيرة.

ومع ذلك فلا جدال في أن الكتابة الحداثية، التجريبية، قد أصبحت تشغل حيزا كبيرا في إنتاج الأدباء الشبان، في مصر وفي غير مصر، والعامل الأكبر في رواجها بينهم (رغم كونها غير رائجة عند الجمهور) هو الشعور بالإحباط (للجمهور مسالك أخرى للتعبير عن هذا الإحباط). وهي، من المنظور الاجتماعي، ظاهرة صحية، لأن التعبير الحداثي عن الإحباط، كما لاحظ إدوار الخراط بذكاء، يختلف عن اليأس[46]. الأدب الحداثي، مهما يكن مضمونه، أدب رافض، والرفض معناه ألا نستسلم للواقع الكالح. والحداثة-من المنظور الفني أيضا-ظاهرة صحية، لأنها تعطي الفن قيمته الحقيقية، قيمته التنبؤية، الكشفية، الجسور، وتنتشله من وهدة الدعاية الرخيصة. ولكن ما فيها من صحة هو ما وجد ويوجد دائما في كل فن جيد، وما انفردت به من غرابة أو إدهاش أو غموض مفتعل هو بعض

مظاهر حضارة القرن التي لن تدوم.

والحداثة تقتل نفسها عندما ترسخ قدمها. فمعنى ذلك أن تصبح لها قواعدها المتعارفة عند القراء والكتاب، أي أن تصبح تقليدا. وإذا أصبحت الحداثة تقليدا فإنها لن تفقد معناها فقط، بل ستشيع في الجمهور اليأس من كل شيء. الحداثة معبر إلى تقاليد أفضل، أو نهاية لمذهب وبداية لمذهب آخر. ولعل جميع عصور الأدب شهدت حداثة من نوعا ما، ولكن حداثة عصرنا طالت أكثر من العادة، لأننا نعيش في فترة مخاض طويل.

# المقالة الأولى

## في أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية المعاصرة تعكس موقفا تاريخيا من ثقافة الغرب

وحملت الرياح التي تهب من أوربا بذرة غريبة على المجتمع العربي، بذرة القصة... ومن حسن الحظ أن الأسلوب في ذلك العصر كان قد تحرر من الصنعة الزائفة والبهلوانية الفارغة بفضل جهود تلاميذ الأفغاني.. وقد وضح الشكل بالبذرة القادمة، وتهيأ لها الأسلوب العصري، ولكي بقى فوق هذا وذاك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزي بروح الفن القصصي ونبضه ومزاجه، لم يفز بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلا المتصلون بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا، وبقيت القصص التي كتبها غيرهم-رغم استيفائها للمقومات كافة-مفتقرة لهذا العطر الخفي الذي يجعل من القصة فنا.

يحيى حقي[1]

هكذا أيضا سار الفن المسرحي لدينا... بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوربي... وسارت عملية النقل عن أوربا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل... وفي هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير...

لكن، بقي مطلب أو مطمع يراود الكثيرين: ذلك هو الشكل أو القالب-وكان التساؤل هو: هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث

لنا قالبا وشكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟...

توفيق الحكيم[2]

وهكذا يتضح كيف أن شوقي لم يتقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين، بل جمع بين الشرق والغرب وبين مذاهب الأدب المختلفة.. والواقع أن الفلسفات الأدبية والمذاهب لا ترتجل ولا تصطنع، وإنما تولدها تيارات فكرية وعاطفية خاصة أو حالات نفسية واجتماعية بعينها.

محمد مندور[3]

وهكذا نجد أن المذاهب الأدبية الكبرى-«الكلاسيكية» و«الرومنسية» و«الواقعية»-التي عرفتها الآداب الأوربية في مدى ثلاثة قرون اجتازها الأدب العربي الحديث في زمن يسير لا يتجاوز نصف القرن تقريبا. لقد كانت الآداب الأوربية تتطور ببطء وتتجدد بتجدد مجتمعاتها وأحوال عمرانها، أما الأدب العربي الحديث فقد كان-ولا يزال-يجتاز المسافات قفزا ويطوي الزمن طيا. فكانت النتيجة أن ضعفت الصلة بين دعوات التجديد في الأدب العربي الحديث وبين واقع المجتمعات العربية التي لا تستطيع-مع الأسف-أن تتطور فكريا بالسرعة التي تتطور بها نظريات الأدب المستوردة.

منصور الحازمي[4]

## ١- تاريخ مستعاد... تاريخ جديد

حقا، من يقرأ اليوم «مجمع البحرين» للشيخ ناصف اليازجي، أو «صهاريج اللؤلؤ» للسيد توفيق البكري، بل من يقرأ «الساق على الساق» هذا الكتاب الفريد الذي أطلق فيه العالم اللغوي، الصحفي، المترجم، أحمد فارس الشدياق، العنان لخياله الذي ربى تحت سماء لبنان، وارتوى من نيل مصر، فأبدع ما شاء؟ يحيى حقي أديب مبدع، له أن يلمح، وعلينا أن نفسر، فالشدياق كان أعرف بأوربا وأدبها والحياة فيها من كثيرين ممن أتقنوا فن القصة، كان يقرأ ثكرى، وسويفت، ورابليه-ولهذين الأخيرين على الخصوص إشراقات تنعكس على كتابه-ومع ذلك فقد كان كتابه-رغم نجابته-عقيما، لم يعقب خلفا صالحا... أم إن هذا هو قدر الأدب العربي الحديث، كل جيل يبدأ من جديد، اضطرارا أو عنادا؟ ولكن القصة والرواية لهما تاريخ ممتد، الشكل يترسخ، وإن أنكر اللاحقون دينهم للسابقين، ولكن المحاولات التي

أرادت أن تكون امتدادا للمقامة انقطعت بها السبيل، ووقفت حيث انتهى بها السير. ولم يكن في الأمر سر ولا شيء غريب، ولا كان من المعقول أن تركب الغريزة رأسها فتظهر لدى «المتصلين بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا» وتترك من عداهم. السر كله هو أن الإناء القديم تحطم حين فارت الخمر الجديدة، وكان لا بد للقصة العربية أن تصنع شكلها الجديد، وكان الشكل القصصي الغربي أصلح لها، فاصطنعته، وراحت تكتشف ذاتها من خلاله.

يستطيع مؤرخ الأدب العربي الحديث أن يقول إن هذا الأدب أعاد خلال سبعين سنة تاريخه الممتد تسعة قرون قبل عصر الانحدار، مثلما يعبد الوليد تاريخ جنسه (لا نعرج على النجوم المتفرقة التي أضاءت حتى في أحلك عهود الظلام) قبل أن يستجمع قواه لينطلق إلى العصر الحديث. وكان تاريخ ميلاده هو تاريخ لقائه بالثقافة الأوربية عندما دون مبعوث أزهري شاب ملاحظاته خلال السنوات الأربع التي قضاها في باريس[5]. وكانت نقطة انطلاقه عندما فرغ موظف إداري شاب، قضى فترة من حياته في باريس أيضا، من كتابه الذي كان نهاية لعهد الطفولة وبداية لعهد الشباب، وداعا مؤثرا لمجتمع قديم، واستشراقا لا يخلو من قلق، لمجتمع جديد، نهاية لعهد المقامة وبداية لعهد القصة والرواية[6].

أقول: ليت الأمر كان بهذه السهولة! فهذه التغيرات المتلاحقة قد تركت جيوبا كثيرة، وأعقبتها في بعض الأحيان، انتكاسات قوية وإن تكن عارضة. ليحيى حقي أن يبدي أسفه الشديد لأن محمد علي ولى ظهره للأزهر، وأنشأ في مصر نظاما تعليميا جديدا مجلوبا من أوربا، فلم يدخل هذا العلم الجديد صحن الأزهر لينبت فيه ويتأقلم ويتطور منه. وربما. كانت هذه أمنية محمد علي نفسه، ولعله لم يكن مخطئا، ولا كان أهل الأزهر مخطئين، ولكنه منطق التطور السريع، منطق الجيش الذي يريد أن يستولي على الإقليم كله ليقيم فيه نظاما جديدا، ولو ترك بعض الجيوب هنا أو هناك. ولو كان هذا خطأ محمد علي أو خطأ الأزهر لما تكرر ثلاث مرات بعد ذلك: حين أنشأ علي مبارك دار العلوم، وحين أنشأ عاطف بركات مدرسة القضاء الشرعي، وحين أنشئت الجامعة المصرية. ولكن الامتزاج يتم، ولم تعد المشكلة أن هناك ثقافتين، بل أن المزيج يمكن أن يكون مائعا، والملاط هشا.

وكما كان الأمر في الأدب الإنشائي، كان في النقد أيضا. فكتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي، لم يعقب خلفا، لا هو ولا رصيفه الأشد محافظة، «المواهب الفتحية». وعلى العكس كانت مقدمة ترجمة الإلياذة لسليمان البستاني[7]-وهي أشبه بكتاب قائم برأسه-كما كان رصيفها «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو للمقدسي» (روحي الخالدي)[8] بداية لجيل من المقدمات والمقالات والكتب فيما يطلق عليه الآن اسم «النقد الأدبي» أو «الأدب العام»، ولعل أهمها ذلك الكتاب الأساسي، الذي لم ينل ما يستحقه من الشهرة، «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» لأحمد ضيف[9]. ومازلنا نقرأ مقدمة البستاني وكتاب روحي الخالدي إلى اليوم فنجد فيهما أفكارا جديرة بالمتابعة.

كانت «المقارنة» هي المنهج الذي اتبعه هذان المؤلفان. والمراد بالمقارنة هنا أوسع مما يسمى عادة «الأدب المقارن». فللأدب المقارن الآن ثلاثة معان في أوساط أكاديمية مختلفة: فمعناه عند المدرسة الفرنسية دراسة الصلات التاريخية بين الآداب، فكأنه مؤلف من فصول متنوعة من تواريخ الآداب القومية، وهي تلك الفصول التي تتناول تأثير الأدب القومي في غيره أو تأثره بغيره، ومعناه عند المدرسة الأمريكية دراسة التيارات المشتركة (من فنون أو مدارس) بين مجموعة الآداب الغربية، وقد يريد به بعضهم التأثيرات المتبادلة بين الأدب وسائر الفنون والمعارف. ولكن المقارنة لدى هذين المؤلفين غير مقيدة بالعلاقات التاريخية (وإن وجد عند المقدسي الكثير من هذا) ولا بالاشتراك في تراث واحد أو ثقافة واحدة. إنها تجري أساسا بين الأدب العربي-بما هو أدب إنساني-وسائر آداب العالم، ولا سيما الأدب الغربي بالذات، وعلى الأخص الآداب القديمة عند البستاني، والأدب الفرنسي عند الخالدي (وهو يكثر من المقارنة بين فكتور هوجو والمعري في المعاني الجزئية).

وكأنما أراد هذان المؤلفان أن يستوضحا صفات الأدب العربي بوضعه جنبا إلى جنب مع سائر آداب العالم، بحسب ما بلغه علمهما. وعلى هذا النهج نفسه سار أحمد ضيف في كتابه الآنف الذكر. نحن إذن أمام جهد نقدي نظري، جماعي، مساوق للجهد الإبداعي، نحو هدف واحد وهو اكتشاف الذات. فطبيعي أن يكون المصطلح، في هذه المرحلة الأولية، منحصرا

في المفاهيم الأساسية، وأن يتراوح التطبيق بين النظرات العامة جدا والملاحظات الجزئية جدا. وإذا تركنا هذا القسم الأخير جانبا، إذ ليس ثمة نتيجة ذات خطر يمكن أن تترتب-مثلا-على اتفاق هوميروس وعنترة في تشبيه أو المعري وهوجو في فكرة-فسيبقى لدينا موضوعان شغلا الجانب الأكبر من اهتمام هذين المؤلفين ومن تبعوهما:

الموضوع الأول هو تصنيف الشعر المطلق، وحظ الشعر العربي من هذا التصنيف، والثاني هو المحسنات اللفظية، والفرق بين الشعر العربي وغيره من هذه الناحية. يقول البستاني عن أبواب الشعر عند العرب وعند الغربيين: إن العرب قسموا الشعر إلى أبواب منها الغزل والمديح والهجاء والرثاء إلى نحو ذلك، ومثل ذلك موجود في شعر جميع الأمم، ولكن الإفرنج يحصرون أبواب الشعر جميعا في بابين: الشعر القصصي (إبيك) والشعر الموسيقي (ليريك): «ذلك أنه لا بد في الشعر من أن يرمى به إلى أحد أمرين: إما بسط أحوال العالم بمظاهره البارزة وإما التعبير عن شعائر (مشاعر) النفس الخافية عن الأبصار وإبراز التصورات الكامنة في الصدور... فالشاعر القصصي بهذا الاعتبار يعبر عن شعائر غيره والشاعر الموسيقي إنما يعبر عن شعائر نفسه»[10]. ثم هناك قسم ثالث يلحقونه بهذين القسمين لأنه متوسط بينهما، وهو ما يسمونه «دراما» ويستحسن البستاني تسميته بالشعر التمثيلي. (المقال الرابعة).

ويناقش ادعاء الإفرنج أن العرب لم يعرفوا سوى الشعر الموسيقي، ويذهب إلى أنهم عرفوا القصص أيضا، ويستدل بأيام العرب مثل قصة حرب البسوس، ولا يستبعد أنها كانت في الأصل ملحمة ففقدت أجزاء منها وتفرق ما بقي. ثم يعود فيستبعد أن يكون العرب قد نظموا في جاهليتهم ملحمة مثل الإلياذة، ويفسر تركهم ذلك بأن «ذلك النسق من النظم لم يكن في طبعهم» وأنهم كانوا رغم عبادتهم للأصنام يميلون إلى التوحيد. (المقالة الرابعة)

ويظهر في هذا البحث أن البستاني ميال إلى القول بأن العرب في جاهليتهم لم يكونوا مختلفين اختلافا أساسيا عن غيرهم من الأمم القديمة كاليونان والرومان والهنود، من حيث أنواع الشعر التي وجدت عندهم (ومن حيث طبيعة حياتهم كذلك) وإن كانوا قد اختلفوا عن الآخرين في أمور غير

جوهرية. أما المقدسي فيضيف إلى التقسيم الثلاثي الذي ذكره البستاني أقساما فرعية فيذكر أقسام التمثيل وهي التراجيديا أو «الرواية الفاجعة» و«الكوميديا» التي تصور «أخلاق الهيئة الاجتماعية ومساويهم ومعايبهم بصورة هزلية مضحكة» والدرام التي أضافها «أصحاب الطريقة الرومانية» (وهي مزيج من النوعين) كما يذكر «الشعر البدوي المصور لأخلاق البدو والرعاة» وهم في البادية والجبال. ومع أن هذا الشعر الرعوي له قالبه المخصوص وتراثه المتصل عند الغربيين منذ العصر السكندري إلى العصر الحديث فإن المقدسي يضيف<:ولقد أحسن لبيد بن ربيعة العامري في تصوير أخلاق البادية والمعيشة البدوية قبل الإسلام».

فالمقدسي ليس أقل من صاحبه حرصا على إظهار وحدة المصدر بين الشعر العربي وشعر الأمم الأوربية. وقد سهل لهما هذا الربط أن المفاهيم النقدية الأساسية، وعلى رأسها مفهوم «الشكل»، كانت مفتقدة لديهما. على أن المقدسي كان أكثر جرأة حين راح يوازن بين تطور الشعر العربي والفرنسي. فقد كرر القول بأن المتنبي والمعري خلعا قيود الطريقة المدرسية (الكلاسية) ونهجا نهجا يشبه الطريقة الرومانية (الرومنسية) عند الفرنسيين، لولا أنهما أفرطا في إيراد التشابيه الغامضة والألفاظ اللغوية العويصة «ثم صار هو أيضا شعرا مدرسيا بسبب نسج المتأخرين على منواله». (المقالة الرابعة)

وتدل هذه الملاحظة على أن الذي قعد بالشعر العربي عن التطور السليم- في رأي المقدسي-هو إفراط الشعراء العرب في العناية بالمحسنات اللفظية على حساب المعاني، وتقليد المتأخرين للمتقدمين. ومن ثم كان الشعر الجاهلي أقرب إلى حقيقة الشعر لبعده عن التكلف، وكان شعر الإسلاميين أعلى من الشعر الجاهلي لأنه مع سلامته من التكلف صدر عن فكر أرقى، أما المولدون والمتأخرون فقد شانوه بالإفراط في الصنعة مع أنهم لم يخرجوا عن معاني المتقدمين بل قلدوهم في نسج القصيدة رغم اختلاف العصر والبيئة. ولا يستثني المقدسي من ذلك الحكم سوى الأندلسيين الذين يرى أنهم«لو طال عليهم الأمد في الحضارة وتعاقبت الأدوار على اللغة وتوالت عليها الانقلابات لأتوا بأحسن مما جاء به فكتور هوكو وإميل زولا من محصول العقل ومجتنى الفكر البشري. ولكن عاجلهم الانقراض وفاجأهم

الاستبداد فانحلت عقولهم وسدت قرائحهم» (المقالة الثانية).

فالمقدسي مؤمن بالتطور، مؤمن بأثر الحرية في ترقية الحضارة وترقية الأدب. وهو مؤمن كذلك بأن اقتصار الأديب على مخاطبة القلة التي تفتن بالتعقيد والزخرفة يهبط بأدبه. ولذلك يستحسن فن التمثيل ويرى أنه «من أكبر العوامل على ترقي فنون الأدب وإصلاح طرق النظم والنثر، لأن الأديب يخاطب بهذا الفن الجمهور وأصناف الناس فيتحرى في كلامه التعبير الذي يستطيعون فهمه والأساليب التي لها وقع في نفوسهم، بخلاف من يؤلف كلامه للخواص فإنه يتعمل في التأليف ويتصنع ليظهر تفننه واقتداره على إيراد النكت والدقائق التي لا يفهمها إلا أصحاب الغوص على المعاني» (المقالة الثالثة)

هذا الشعور بضرورة الحرية، وضرورة الأدب للجماهير، وحيوية الأدب حين يخاطب الجماهير، كلها تتمم عملية اكتشاف الذات التي يقوم بها الأدب، ويقوم بها النقد، وتعني أن العالم العربي قد دخل فعلا في العصر الحديث. وأهم من ذلك لما نحن فيه: أنها تعني اختلاف الأسلوب تبعا لاختلاف النوع الأدبي.

ويزداد هذا المعنى وضوحا أمام أعيننا عندما نقرأ كتاب أحمد ضيف «مقدمة لدراسة بلاغة العرب»[10] وأحمد ضيف هو أول أستاذ للأدب العربي أوفدته الجامعة المصرية الأهلية للحصول على الدكتوراه من جامعة باريس، وقد حصل عليها برسالة عن بلاغة العرب في الأندلس. وكلمة بلاغة تعني في اصطلاح ضيف النظم والنثر الفنيين، وقد عدل إليها عن الكلمة التي كانت قد شاعت فعلا للدلالة على هذا المعنى وهي كلمة «أدب»، نظرا لأن هذه الأخيرة مشتركة المعنى، فهي تطلق على الأخلاق الكريمة، كما تطلق على مجموع العلوم والعارف التي يتحلى بها المرء. ويظهر لنا كلمة سرنا مع المؤلف في فصول الكتاب أن أهم سبب لتفضيله كلمة «بلاغة» هو ما تشير إليه من معنى الفن. فهو يرى أن الفن قيمة في ذاته، حتى أنه لا يقبل تحكيم المعايير الأخلاقية في قبوله أو رفضه، وهذه النظرة تعد جريئة بالقياس إلى زمنه، وإن كان القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب الوساطة قد انحاز إليها قبل ألف سنة.

إن المدة الفاصلة بين كتاب أحمد ضيف وسابقيه تبلغ سبع عشرة سنة،

وقد كان للنشاط الأدبي خلال هذه الفترة-وكانت فترة حافلة، شهدت ظهور عدة دواوين ورسائل للثالوث، شكري والمازني والعقاد، توجت بـ «الديوان» في العام نفسه-أثر في وضوح كثير من المسائل التي كانت تلمح لمحا في أوائل القرن، ويضاف إلى هذا التأثير ما يبدو في أسلوب الكتاب من أنه موجه إلى جمهور المتأدبين، إلى جانب طلاب الجامعة (ولم يكن ثمة فاصل بينهما آنذاك) ومن هنا كان كتاب ضيف أحسن تنظيما من سابقيه، وظلت المقارنة بين الأدب العربي والآداب الأوربية واضحة في منهجه ولكنها كانت موظفة دائما لوصف الأدب العربي ولم تكن مقصودة لذاتها. على أن المصطلح لا يزال مخلخلا وناقصا، ومحاولة المؤلف الجمع بين التنظير النقدي للأدب الحديث والحكم على الأدب القديم تجعل صفة الطموح أظهر في كتابته من الوضوح. ولكنه ينجح في إبراز عدد من القضايا الكبرى التي تتعلق بماضي الأدب العربي ومستقبله، ومنها قضية المذاهب الأدبية، وعلاقتها بالنهضة الأدبية التي عاصرها المؤلف.

أحمد ضيف نصير قوي للأدب الجديد، فهو يقول في افتتاح كتابه عقب البسملة إن الغرض منه هو التعريف «بحركة الأدب الحديثة وطرق فهم البلاغة في هذا العصر». وسمة العصر-وهو يتحدث عن مصر بالذات- أنه عصر نهضة «وفي مثل هذه العصور يحدث في العقول كما يحدث في المجتمعات انقلاب وتغير وميل إلى الجديد في كل شيء» ثم يقول في المحاضرة التمهيدية: «نريد أن تكون لنا آداب مصرية تمثل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية والعصر الذي نعيش فيه. تمثل الزارع في حقله، والتاجر في حانوته، والأمير في قصره، والعالم بين تلاميذه وكتبه، والشيخ في أهله، والعابد في مسجده وصومعته، والشاب في مجونه وغرامه. أي نريد أن تكون لنا شخصية في آدابنا». ويردف ذلك بقوله: «ولا نريد بذلك أن نهجر اللغة العربية وأدبها لأننا إن فعلنا ذلك أصبحنا بلا لغة وبلا أدب».

فاللغة وتراثها الأدبي هما-إذن-جزء من الذات القومية التي تجاهد لكي تخرج من حالة الكمون إلى حالة الظهور. وهذا يقتضي أن تكون الطريقة التي ندرس بها الأدب العربي «طريقة نقدية».

وخلاصة رأي ضيف في الشعر العربي أنه لم يتطور تطورا حقيقيا، «وما يوجد من الفروق بين الأشعار وطرائقها في العصور المختلفة أكثره أو

كله يرجع إلى الاختلاف في الأسلوب والديباجة، وإدخال بعض الألفاظ والعبارات التي لم تكن، ثم اختلاف طرق الخيال باختلاف المنظورات كالفرق بين وصف الصحراء ووصف البساتين والفرق بين وصف الأطلال والكلام في الخمر. وهذا لا يعد من الأطوار الأدبية المعروفة لأنه مبني على أصل واحد وهو تقليد القدماء في الشعر الوجداني. فالقديم والحديث من نوع واحد، خصوصا أن الأدباء والنقاد حددوا الموضوعات وقسموها تقسيما نهائيا، ووضعوا القواعد لمن يأتي بعدهم، وحصروا أنواع الفكر والخيال فيما فكر وتخيل القدماء».

وبعد أن يقارن بين شعر القدماء والمحدثين يزيد على النتيجة السابقة «أن المحدثين أبعدوا الشعر العربي عن طريقته الأولى، ومحوا منه خلتين كانتا من أكثر أسباب المتانة والجمال فيه، فقد كان الشعر الجاهلي بهاتين الخلتين قريبا جدا من الشعر الاجتماعي، الذي يمثل صور النفوس وأخلاق الأمم العامة»[11]

فضيف، مثل سابقيه، يقسم الأدب (أو البلاغة حسب اصطلاحه) قسمين كبيرين، ويطلق على القسم الأول اسم «البلاغة الوجدانية» وهي بعينها، الشعر الموسيقي عند سابقيه. أو Litterature lyrique كما ينبه في الهامش، أما القسم الثاني فيسميه «البلاغة الاجتماعية» ويدخل فيها أشعار الحكمة، كحكم المتنبي وأبي العلاء، ويقول مع ذلك إن اللغة العربية تكاد تكون خالية من هذا النوع «لأن العواطف هي أصل الشعر العربي» و«لأن (تحليل) نفس من النفوس الإنسانية لا يكون ولا يمكن أن يكون إلا في القصص الطويلة التامة، والشعر العربي لا يعرف القصص الطوال» وفي هذا السياق يأخذ على سليمان البستاني قوله إن كل أنواع الشعر التي عند الأمم الأخرى وجد ما يماثلها عند العرب، ويصف هذا القول بالمبالغة[12]. ويقطع ضيف بتفضيل «الأدب الاجتماعي»، أي القصصي، وهو لا يفرق في هذا السياق بين القصص والتمثيل، ويستشهد بشعر «هومروس» كما يستشهد «بالقصص التمثيلية لكرني ورسين وموليير[13]. وحجته في هذا التفضيل أن «العواطف محدودة، وشعور الإنسان بالفرح والسرور والغضب والرضا لا يكاد يتغير». على أنه يستدرك بعد بضعة أسطر: «على أن هذه المعاني تختلف باختلاف شعور كل إنسان، وقد يجد فيها الشاعر مجالا واسعا ويعلق في الهامش:

«كالشعر الوجداني عند الفرنساويين، المسمى بالرومانتيك (Romantique) فإن طريقة فيكتور هيجو في أشعاره الوجدانية غير طريقة لامارتين، وغير طبريقة ألفريد دومسيه، وغير طريقة أندريه شنييه الخ. على ضيق هذا المجال وجفاف سريع في هذه الموضوعات التي لا تكون في الأشعار الاجتماعية.[14]

ولهذه الآراء قيمة كبيرة وخصوصا إذا راعينا أن أحمد ضيف كان يفتح باب النقد المنهجي لأول مرة في أدبنا الحديث، وأنه اجتهد في وضع عدد من المصطلحات المفاتيح. وإذا كان أهم مصطلحين عنده وهما «البلاغة الاجتماعية» و «البلاغة الوجدانية» لم يقدر لهما أن يعيشا من بعده فإنهما عبرا بدقة على نقلة مهمة للوعي النقدي في زمنه. فلم تعد المقارنة بين الأدب العربي والآداب الغربية منصبة على موضوعات الأدب أو أنواعه، بل تناولت الطريقة أيضا، وهي أعم من الأسلوب (فالأدب العربي القديم عرف اختلاف الأساليب، ولكنه لم يعرف أي اختلاف في الطريقة). فالطريقة وثيقة الاتصال بالمذهب، وإن أمكن أن تتعدد طرق الشعراء الوجدانيين نتيجة للاختلافات الفردية في الأفكار والأذواق. وقد ينصب تفكيرنا على «نوع» معين من الشعر حين نتكلم عن «البلاغة الوجدانية» وهو شعر العواطف، أو الشعر الغنائي، ولكننا حين نتكلم عن البلاغة الاجتماعية لا ينصرف ذهننا إلى «نوع» بعينه، وإن كنا نفكر في الشعر القصصي والشعر التمثيلي قبل غيرهما، كما نعلم أن «شعر الحكمة» داخل أيضا في «البلاغة الاجتماعية».

وإذاً فقد تمت النقلة-تقريبا-من ملاحظة الفروق في الأنواع الأدبية إلى ملاحظة الفروق في الطرق أو المذاهب، وتم الربط بين الطرق أو المذاهب وبين الميول الفردية. وفي الوقت نفسه نجد النظر في «أطوار» الأدب، أو عصوره، عند الأمم الحية، مرتبطا بالطريقة أو المذهب، لا بمجرد اختلاف الأساليب كما تعودنا أن ننظر إلى الاختلافات بين القدماء والمحدثين أو المولدين[15]. فالطريقة أو المذهب مرتبط باختلاف حركة الأفكار والعقول. ومن هنا كانت بلاغة الفرنسيين في القرن السابع عشر تقليدا لبلاغة اليونان والرومان، إلى أن انتشر مذهب ديكارت الفيلسوف وظهر أثره في البلاغة. وفي القرن الثامن عشر انتشرت الفلسفة وسقطت منزلة الشعر.

ثم ابتدأت البلاغة في القرن التاسع عشر بالمذهب الوجداني ثم بمذهب الطبيعيين ثم بمذهب الحقائق.(16)

وتشيع أحمد ضيف للأدب القصصي والتمثيلي-وهو الذي يسميه البلاغة الاجتماعية-يعد جرأة عظيمة من أستاذ في الجامعة الناشئة، فبعد خمس سنوات سنجد محمود تيمور لا يزال يشكو من أن كبار الأدباء ينظرون إلى الأدب القصصي باستعلاء(17). والواقع أن وضع كل من القصص والتمثيل كان وضع «الابن الضليل» في أسرة الأدب العربي. وربما كان التمثيل أسوأ حالا.. فالتمثيل نوع من «الفرجة»، وهذه الكلمة التي أخذها الدكتور علي الراعي من الاستعمال الدارج وأعطاها مكانة الاصطلاح النقدي، عميقة الدلالة على ما كان يجري في الأدب العربي-لا التمثيل فحسب-في أوائل هذا القرن. فالذي يريد أن يعرف مفهوم «الأدب» حتى ذلك الوقت عليه أن يرجع إلى كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي أو «تاريخ الأدب» للشيخ محمد دياب-وكلاهما كان له بعض الاطلاع على الأدب الفرنسي-ليعلم أن الاسم كان يطلق على مجموعة من العلوم اللغوية، منها الخط والإملاء، وحظ الشعر والنثر فيها حظ الخادم للنحو والصرف والبلاغة. لعل هذا المناخ الثقافي هو ما دعا أحمد ضيف لأن يشتق مصطلحاته من كلمة أخرى غير كلمة «أدب». ولعل ما كانت «القصص والأسمار» تحظى به من ازدراء بين أهل «الأدب»، وحتى الوراقين، من ابن النديم إلى الأب لويس شيخو، هو ما جعله يطلق على الأدب والتمثيل اسم «البلاغة الاجتماعية». في هذا المناخ الثقافي كان دخول عنصر «الفرجة» على الأدب-ولوتسللا ثورة حقيقية. كان هو الباب الصحيح إلى الفن. فلا فن بدون إمتاع، أي بدون فرجة. ولعل هو السبب الذي جعل الممثل والممثلة، ومن يشتركون معهما في عروض «الفرجة» من المطربين والموسيقيين، يستأثرون بلقب «الفنان» دون الكاتب والشاعر وحتى «الفنان التشكيلي» الذي لا بد أن يشفع لقبه بهذه الصفة.

ولكن قلعة «الأدب» كانت محصنة بالدين والأخلاق والعرف، ولم يكن التمثيل أو القصص يستطيعان دخولها إلا في صحبة ذلك الرفيق المشكوك في أمره من الجانبين: الشعر، أو ذلك الرفيق الآخر الذي يقوم أحيانا بتحرير الرسائل لسكان القلعة: النثر المسجوع، كما يقوم الشعر بالتهنئة في

الأفراح والتعزية في المآتم.

## 2- كلاسية ذات وجهين

... وكان معنى ذلك أن يدخل القصص والتمثيل-عن طريق الشعر-في الدور المدرسي أو الكلاسي، كما دخلت الآداب الغربية في هذا الدور حين كانت في المرحلة الأولى من تطورها. لم يطلق المدرسيون أو الكلاسيون العرب هذا الاسم على حركتهم، وكانت هذه التسمية في الحقيقة أشد إلزاما وتحديدا مما يريدون. هي تلزمهم-تكاد تلصق بهم تهمة-إذ تضع على صدورهم شارة مجلوبة من بلاد الفرنجة. وهم يخافون من هذه الفضيحة ولعلهم يأنفون أيضا أن يكونوا تابعين للغربيين في الأدب أيضا. فهم متمسكون بأن الأدب العربي لا يقل عن الآداب الغربية في شيء. وقد رأينا مترجم الإلياذة يقيم الدليل تلو الدليل على كل ما في الإلياذة فعند العرب ما يناظره. ومع أن أحمد ضيف لا يوافقه على أن هذا فهو لا يزال يقرر أن الأدب العربي ليس دون الآداب الغربية وإن كانت له خصائصه المميزة. وسيظل كثير من الكتاب-حتى يومنا هذا-حذرين مترددين في استخدام اصطلاحات المذاهب الغربية، من كلاسية ورومانسية وواقعية إلخ.، وكأنهم يخافون على أنفسهم من ضياع الذاتية. وسوف تطرح-في أيامنا هذه-قضية الأشكال الأدبية ولا سيما الأشكال القصصية والمسرحية باسم البحث عن أشكال نابعة من ثقافتنا، دون إشارة-إلا أن تقع سهوا-إلى كون هذا الاتجاه مسايرا للاتجاه الغربي نحو التجريب في مختلف الاتجاهات، ومنها الاستعانة بالأنماط الشعبية التي لم تدجن بعد.

ولكن المدرسين العرب كانوا يدركون ولا شك أنهم يحاكون الكلاسيين الغربيين أو يتعلمون منهم. وقد استمروا في إجراء المقارنات على سبيل التأييد لمواقفهم، دون أن يقولوا إنهم «كلاسيون» أو حتى «مدرسيون». ولو قالوها لأوقعوا قارئيهم وأنفسهم في ارتباك شديد. فإذا كانت الكلاسية أو المدرسية تعني اتباع القديم، أو سلوك النهج الذي يؤدي إلى الاعتراف بكتاباتهم وإدراجها ضمن ما يتعلمه التلاميذ في المدارس-وهو المعنى الأكثر رواجا عندهم-فماذا عسى أن يكون هذا القديم، أو تكون هذه التقاليد الأدبية المعترف بها في التعليم، أهي التقاليد الشائعة أو المشتركة في الآداب

الغربية فيكونوا في الحقيقة خارجين على تقاليد الكتابة العربية، أم هي تقاليد الكتابة العربية وهي لا تعرف هذا القصص أو هذا التمثيل الذي يحاولون إدخاله إليها.

إن الأدب العربي الحديث لم يكن أدبا مصطنعا. لقد كان أدبا يحاول الاستجابة لحاجات جماهير جديدة من القراء و«المتفرجين» بعد أن دخلت المطبعة إلى البلاد وأقيمت فيها دور للتمثيل. لقد كان عليه أن يرضي أذواق هذه الجماهير الجديدة دون أن يخرج على «النظام العام». ولأن هذا النظام العام لم يكن متماسكا ولا ذا طبيعة واحدة فقد كان في استطاعتهم أن ينوعوا ويبدلوا و«يتصرفوا». ومعنى ذلك أنهم لم يكونوا يلتزمون «فلسفة» معينة وأن الكلاسية أو الرومنسية أو غيرهما لم تكن تعني لديهم أكثر من «أشكال» يؤدون بها القصة المقروءة أو التمثيلية المشاهدة. وإذا كانت المرحلة الأولى من رحلة الأدب العربي الحديث (وتسميتها «بالنهضة» ملتبسة أيضا لأنها توحي بمطابقة النهضة الأوربية مع أن بينهما فروقا كثيرة) قد أصبحت تسمى «كلاسية» عند عدد من مؤرخي الأدب، يستوي في ذلك أستاذ في جامعة أكسفورد مثل الدكتور محمد مصطفى بدوي وأستاذ في جامعة الأزهر مثل الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، فإن هذا شأن مؤرخي الأدب دائما من جميع الفصائل المتقاربة تحت جنس واحد، ولو كانت بينها اختلافات مهمة من وجهة النظر النقدية. فوجهة النظر النقدية تبرز الاختلافات كما أن وجهة النظر التاريخية تبرز المشابهات، لأن القاعدة في النقد ملاحظة الإبداع، والقاعدة في التاريخ ملاحظة القوانين المطردة، وإذا كانت حركة التطور في تاريخ الأدب تبدأ محاكاة ثم تتسع للابتكار لتنتهي إضافة جديدة-كما أشار الحكيم والعقاد من قبله-فمن شأن التاريخ أن يطلق على المرحلة الأولى اسما واحدا، وليكن كلاسية أو مدرسية أو اسما آخر يدل على طبيعتها أو على وجه من وجوهها.

ولقد كان على المدرسين العرب أن يراعوا نوعين من التقاليد الأدبية: تلك التي كانت شائعة لدى جمهورهم العربي-أو لدى قسم منه-وتلك التي عدت-في وقت من الأوقات-«قواعد» للفن الأدبي الذي يرومون إدخاله في الأدب العربي. وبما أنهم مستجدون في هذا الفن، فسيكون «للقواعد» إغراؤها وقيمتها أيضا.

كان البدء بالترجمة يتفق مع الاتجاه التعليمي الذي سلكه رفاعة رافع الطهطاوي وتلاميذه في مدرسة الألسن. وكان اختياره لرواية Les Aventures de Telemaqne التي ألفها القس فنيلون ضمن منهاجه في تربية ولي عهد لويس الرابع عشر مناسبة لهذا البرنامج أيضا، وإن كان الغرض التهذيبي الذي بنيت عليه قد أفقدها عنصر التشويق. ويبدو أن الطهطاوي أتمها أثناء إقامته في السودان مغضوبا عليه من الخديوي، ولكنها لم تنشر إلا سنة 1867 في بيروت. وقد اتبع الطهطاوي في ترجمتها أسلوب النثر المسجوع، وراعى ذلك في العنوان كعادة الكتاب في العصور المتأخرة، فجعله «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» (لاحظ الجناس أيضا). كما ترجم تلميذه محمد عثمان جلال عددا من مسرحيات راسين وموليير إلى زجل عامي، وطبعت الأولى تحت هذا العنوان الدال: «الروايات المفيدة في علم التراجيدة» (1311 هـ) وقد مثلت إحدى مسرحياته المترجمة عن موليير-أو أعيد تمثيلها بنجاح كبير في الستينيات من القرن الحالي. وترجم كذلك رواية برناردان دي سان بيير المشهورة «بول وفرجيني» وأعطاها عنوانا مسجوعا أيضا، كما عرب أسمي بطليها مع رعاية الجناس تاما وناقصا: «القبول والمنة في حكاية قبول وورد حنة».

فهذه جميعا أعمال كلاسية، تحض على الفضيلة، أو تنقد بعض الأخلاق الاجتماعية. وترجمة التمثيليات إلى اللغة العامية أو الدارجة له سند من التراث، فضلا عن أن «الزجل» كان يعد من الفنون المستحدثة المقبولة عند المتأخرين.

وفي لبنان كان سليم البستاني ينشر في السبعينيات روايات مؤلفة أو مقتبسة في مجلة «الجنان» التي كان يصدرها والده بطرس البستاني، صاحب الموسوعة المعروفة باسمه. وتابعت «الجنان» في ذلك معظم الصحف والمجلات في مصر والشام، ومنها «الهلال» التي أخذت تنشر «روايات تاريخ الإسلام»، مسلسلة، بقلم صاحب الهلال جرجي زيدان. وقد تحرر من الأسلوب المسجوع، ولم يعن كثيرا باللغة، إذ كان غرضه التعليمي منصبا على التاريخ. وكان يدير الحدث الروائي على عقدة غرامية: حبيبان تفرق بينهما الأحداث أو دسائس الأعداء، إلى أن يلتقيا عندما تكون الأحداث التاريخية التي اختارها المؤلف لروايته قد وصلت إلى نهايتها أيضا. وهكذا

تجمع الرواية بين التشويق والإفادة، أو هكذا أراد المؤلف. وقد لاحظ بعض الدارسين في أيامنا نمطية الشخصيات والأحداث، وشبهوا «روايات تاريخ الإسلام»، من هذه الناحية، بالسير الشعبية التي كانت وسيلة شائعة من وسائل الترفيه آنذاك. أما معاصرو زيدان فلم يزعجهم ذلك لأن الفن القصصي كان لا يزال وليدا، وكان مزج القصص بالتاريخ يمكن أن يقنع القارئ بأن أقل قدر من الفن يكفي إذا توفرت الفائدة العلمية. ولكن معظم النقد الذي وجه إلى هذه الروايات انصب على تشويه بعض الشخصيات التاريخية بزجها في مواقف الغرام، واختلاط العقدة القصصية المتخيلة بالأحداث التاريخية، بحيث يصعب على القارئ العادي التمييز بينهما[18]

ومما يلفت النظر أن علي باشا مبارك، وزير المعارف المصري الذي يرجع إليه الفضل في إنشاء مدرسة دار العلوم ودار الكتب القومية، التي كانت تعرف بالكتبخانة الخديوية، كتب أثناء توليه الوزارة روايته الوحيدة «علم الدين» (1882) وكتب في مقدمتها أنه وجد أسلوب القصص نافعا في تحبيب القراءة العلمية إلى طلابها. والواقع أن تسمية «علم الدين» رواية فيه تجوز كبير، ففيما عدا الصفحات الأولى التي تصور قدوم «بطل» روايته من قريته إلى القاهرة، وقد استمدها علي مبارك من تجربته الشخصية، فكل «مسامرة» من المسامرات التي قسمت إليها الرواية يتناول موضوعا علميا، لا يميزه عن الكتابات التعليمية المباشرة إلا أسلوب المحاورة، وشيء من الإلمام بالبيئة الاجتماعية التي تحيط بالموضوع. وقد خصصت إحدى هذه المسامرات للمسرح (التياترات) وعنى المؤلف بأن يبين، على لسان صديق إنجليزي، أن التمثيليات التي تقدم في هذه المسارح تخدم غرضا أخلاقيا، إلى جانب ما تهيئه من ترويح عن النفس.

كان علي مبارك مصلحا ولم يكن كاتبا، فكان قصصه كلاسيا أو «مدرسيا» بالمعنى التعليمي الصرف، أكثر من انتمائه إلى مدرسة (بمعنى مذهب) أدبية ما. وإذا قارنا بين رحلة «علم الدين» ورحلة «الفارياق» أدهشنا الفرق. لقد كان كلا الرجلين واعيا بها يفعل، فإذا كانت وظيفة القصص عند مبارك هي أن يكسو المعلومة بطبقة من السكر ليسهل ابتلاعها، فقد كان الغرض من القصص فنيا خالصا عند الشدياق، فهو يريد أن يقدم صاحبه بكل ما فيه من رزانة أو حماقة. ومعنى ذلك أنه لا يصور مشاهد من حياة

الأقوام الذين ينزل ببلادهم، بل وقع هذه المشاهد في نفس صاحبه الرحالة. وهو غير معني بالحقائق العلمية وراء هذه المشاهد، بل بدلالتها على المجتمعات المختلفة التي يزورها، فمثل هذه الدلالة-فقط-هي ما يمكن أن يبعث على الجد أو الهزل. إن الشدياق «كلاسي» كما كان سويفت أو سترن أو فيلدنج كلاسيين.

وقد يتساءل المرء عن «توجه» البارودي في إبداعه الشعري: هل هو «الذوق» المحض الذي مال به نحو احتذاء شعر الفحول الذين صنعوا مجد الشعر العربي في القرون الأربعة الأولى؟ إن «شعر الطبع» لم ينقطع تماما خلال القرن التاسع عشر، وكان من أبرز ممثليه عبد الغفار الأخرس العراقي (1810-1873) ومحمود صفوت الساعاتي المصري (1241-1298 هـ) ولا يبعد أن يكون البارودي قد تأثر بهؤلاء. ولكننا نعلم أيضا أن البارودي قضى عدة سنوات من شبابه في تركيا، وأنه درس الفارسية وحاول النظم بها. وقد حدثنا روحي الخالدي المقدسي عن حركة معاصرة في تجديد الشعر التركي. فهل كان لهذه الحركة، أو لحركة مماثلة في بلاد الفرس، توجه «كلاسي» يعتمد على احتذاء التراث القديم؟ وهل تأثر البارودي بهذا الاتجاه، إن كان قد وجد؟ إن ما ذكره حسين المرصفي، أستاذ البارودي، عن ثقافته الأدبية خال من أي ذكر لذلك، ولم يتعرض أحد من الباحثين في العصر الحاضر لهذا الموضوع الذي يحتاج إلى جهد كبير لكشف غوامضه.

ولكن أعظم خلفاء البارودي، أحمد شوقي، كان متأثرا، بدون أدنى شك، بالأدب الفرنسي، وقد نزع منزعا كلاسيا كما تدل المقدمة التي كتبها للطبعة الأولى من ديوانه (1898) حيث شكا من غلبة المديح على الشعر، ودعا الشعراء إلى التأمل في الكون، وهي دعوة يمكن أن تدل على تأثره بالكلاسية الرومنسية معا. ولكنه كان أميل إلى الكلاسيين، كما يظهر من اتجاهه إلى نظم خرافات على نسق خرافات لافونتين حين كان يدرس القانون في باريس في مطلع شبابه. وهو يقول عن هذه التجربة:

وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك، فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث اجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئا منها فيفهمونه لأول وهلة ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره، وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقني

الله لأجعل لأطفال المصريين مثل ما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدنة مقطوعات قريبة المتناول يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم[19]

ليست الكلاسية في مجرد أنه حاكى لافونتين، بل في أن الغرض من هذه المحاكاة وأسلوبها كانا واضحين أمامه. فهو ينظم لجمهور يريد أن يسعده، لا لممدوح يريد أن يتملقه، ويريد من وراء هذه السعادة أن يفيد جمهوره الصغير الحكمة، وسبيله إلى ذلك هو الوضوح والبساطة، لا الزخرفة والتعقيد.

هذا هو شوقي المجدد، الذي دفع بالكلاسية خطوات بعد أن أتم البارودي الخطوة الأولى بتخليص لغة الشعر من الزخرفة الفارغة، وأعاد اللحمة بينها وبين الشعور والخيال، اقتحم شوقي الشعر القصصي في هذه الصورة التي تبدو ساذجة يسيرة مع أن شعراء قليلين في مختلف الآداب العالمية استطاعوا أن يتقنوها كما أتقنها شوقي. وقبل أن يدفع ديوانه للطبع كان قد أقدم على تجربة لا تقل خطرا عن الأولى، إذ نشر رواية مستوحاة من التاريخ المصري القديم: «عذراء الهند أو تمدن الفراعنة» (1897)، وأتبعها بثانية «دل وتيمان أوآخر الفراعنة» (1899)، وقد نشر كل من جرجي زيدان وإبراهيم اليازجي نقدا للرواية الأولى (التي لم يصل إلينا نصها)، ويمكن أن يعد النقدان ممثلين لبعض جوانب المفهوم الكلاسي العربي للقصص. أما جرجي زيدان فلا يتوقف عند شخصيات الرواية أو لغتها، مكتفيا بالقول إنها «غرامية تاريخية»، وكل ملاحظاته بعد ذلك منصبة على «معقولية» العقدة الغرامية، وهي أن البطلين تمكن الحب من قلبيهما «مع قصر مدة اجتماعهما وهما طفلان، مما لم نسمع بمثله»[20]، ومطابقة بعض تفصيلاتها لحقائق التاريخ. وأما إبراهيم اليازجي-الذي سار على نهج أبيه الشيخ ناصيف اليازجي في علم اللغة، وتعلم الفرنسية، ولم يجرب كتابة القصة إلا أنه جعل في مجلة «الضياء» بابا للقصة المترجمة-فقد انصب اهتمامه-كعادته-على بعض المآخذ اللغوية. واعترض الناقدان على حشو الرواية بالخوارق وعجائب المخلوقات. ويؤكد لنا هذان النقدان أن «الكلاسيين العرب» الذين قبلوا الرواية مترجمة ومؤلفة نظرا لكونها نوعا محببا لعامة القراء-ولو أن الاعتراف بها ضمن دائرة فصاحة اللغة وصحة

المعلومات التاريخية، وكان مفهومهم للصدق الفني منحصرا في «مشابهة الواقع»، والمراد بالواقع هو المألوف من سنن الحياة، أو «ما يسمع بمثله»، وهو مفهوم مطابق للكلاسية الجديدة التي سادت الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر على الخصوص، وكان عماده التمثيل، ولم يكن يعرف الأدب الملحمي الذي يسمح بالخوارق-كما اعترف أرسطو-وقد كان ركنا مهما من الكلاسية القديمة ولا يبعد أن شوقي أراد أن يحاكيه في هذه الرواية المفقودة.

## 3-رومان وروماني

الأحداث السياسية لا تحدد بداية عصر أدبي أو نهاية عصر. على هذا جرى معظم مؤرخي الأدب وإن كان لبعض الحكام الذين طال عهدهم وتجاوز تأثيرهم عالم السياسة حتى صبغوا المجتمع كله بصبغتهم، مثل لويس الرابع عشر والملكة فكتوريا، ظل ممتد على الأدب أيضا. ولكن مما لا شك فيه على كل حال أن الكاتب لا يكتب والقارئ لا يقرأ في حجرة محكمة الإغلاق لا ينفذ إليها شيء من ضجيج الشارع. وهكذا يمكننا أن نقول إن الأحداث الجارية قد تمهد لعصر جديد، دون أن تنهي-بالضرورة-عصرا سابقا، فالعصور تتداخل، مثلما تتعايش الأجيال. وقد تكلمنا في القسم السابق عن الكلاسية-نوع منها-في العالم العربي، أو مصر بالذات، خلال العقدين الأخرين من القرن التاسع عشر. أي بعد كسرة عرابي واحتلال إنجلترا لمصر، التي بقيت-من الجهة الرسمية-جزءا من الدولة العثمانية. وقد تعود الكتاب أن يذكروا الحكم العثماني على أنه نوع من «الاستعمار». والاستعمار مفهوم غربي لا علاقة له بمفهوم «الدولة» في التاريخ الإسلامي. فقد يكون الحكم العثماني ظالما ووحشيا، وقد يكون سببا من أسباب تخلف العالم العربي، أو أهم تلك الأسباب، ولكن الذي لا شك فيه أن قسما كبيرا من المثقفين العرب-لا المصريين وحدهم-لم يكونوا ينظرون إلى الترك على أنهم مستعمرون، بل إن التفرقة الجنسية نفسها لم تكن بارزة، لأن الترك امتزجوا بأهل البلاد («شاعر النيل» كان تركي الأصل، مثل «شاعر العزيز»). ومعنى ذلك أن المناخ السياسي والاجتماعي منذ الاحتلال (1882) إلى الاتفاق الثنائي (1904) الذي أسفر فيه الاستعمار الغربي عن وجهه، كان مبهما غير

مستقر، وكانت الآمال فيه تعدل المخاوف، وربما بدأ المصريون يتساءلون عن هويتهم، وبدأ الفرد المصري يستشعر ذاتيته، ولكن الاندفاع لم يكن محمود العواقب، واتخاذ القرارات-حتى ولو كانت أدبية-كان أصعب كثيرا من ترك الأمور تجري في أعنتها.

بعض النفوس القلقة كانت تشعر بضرورة التغيير، وتستشرف المستقبل. كان شوقي واحدا من هؤلاء، ولكن القصر طواه تحت جناحه. وربما كان عذره أن الشعب المغلوب على أمره توهم الخديوي عباس حلمي منقذا، ولكن شوقي داخل القصر أصبح ممثلا للمحافظ في كل شيء، وربما في الأدب أكثر من أي شيء آخر. وبقى زميله، الذي استأنس به حين كتب مقدمة «الشوقيات» الأولى، شاعر القطرين خليل مطران، سائرا على نهج التجديد الحذر. اشتمل الجزء الأول من ديوانه (1908) على قصيدة قصصية «فتاة الجبل الأسود»، لا نعرف الآن تاريخ نظمها على وجه التحديد، وقد سلك فيها مسلك الشعراء الرومانسيين في نظم الحكايات الشعبية، ولكنه التزم وزنا ملحميا وهو «المتقارب»، الذي صاغ فيه الفردوسي ملحمته «الشاهنامة». كما التزم لغة أدبية بعيدة عن التراكيب والإيقاعات الشعبية (وربما كان حافظ إبراهيم أجرأ من هذه الناحية). وفي الجزء نفسه مجموعة من القصائد والمقطوعات جعل عنوانها «حكاية عاشقين»، وأرّخها من سنة 1897 إلى سنة 1903 ويبدو أنها كانت تحكي قصة حب انتهت نهاية غير سعيدة، ولكن مطران لم يعكف عليها كعمل كامل، بل جمعها من عدد من المقطوعات والقصائد حاول أن يخفي صبغتها الذاتية، وزعم أنه استخدم ضمير المتكلم لكيلا يعرف بطلاها الحقيقيان! وهذا يذكرنا بكلمة لأحمد ضيف عن طابع الشعر العربي القديم: أنه «وجداني فطري في أصله ومأخذه، اجتماعي في صورته وشكله»[21]. واستخدام ضمير المتكلم أو ضمير الغائب هنا غير ذي دلالة، بل ربما كانت دلالته عكسية كما في العمل المشار إليه. وهكذا خرجت التجربة العاطفية العميقة في صورة كلاسية فاترة.

ولكن المناخ العام-على ما يبدو-كان يستكثر حتى هذه الدرجة من التغيير الذاتي الصادق. فمطران في مقدمة ديوانه يرد على نقاده الذين وصفوا شعره بأنه «عصري»-يعيبونه بذلك-متحديا: «نعم هذا شعر عصري وفخره

أنه عصري، وله سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر». وربما كان التحدي كله في هذه الجملة الأخيرة المسجوعة، فالفرق بين المجددين والمحافظين دائما هو أن هؤلاء يتمسحون بالماضي، وأولئك يفرحون بالحاضر ويبشرون بالمستقبل.

كانت محاولات التجديد في الشعر مشدودة إلى الماضي، لأن الشاعر حين يأخذ في النظم يقع في أسر لغة الشعر التقليدية، التي كانت أكثر من مجرد صياغة للكلمات إذ كانت تعني، على حد تعبير أحمد ضيف الذي يصعب أن نجد خيرا منه وإن كنا نشعر بقصوره، اجتماعية الصورة والشكل، والغريب أن مطران ظل مترددا في أمر الشعر القصصي، ربما إلى آخر حياته. فها هو ذا في الجامعة الأمريكية في بيروت، في صيف 1924، ينشد قصيدته «نيرون»، التي بلغت مئات الأبيات في وزن واحد وقافية واحدة، ممهدا لها بقوله: «وقد أردت بمجهود ختامي (التأكيد من عندي) أبذله أن أتبين إلى أي حد تتمادى قدرة الناظم في قصيدة مطولة ذات عروض واحد يلتزم لها رويا واحدا، حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتي تبينت عندئذ لاخواني من الناطقين بالضاد ضرورة نهج منهج آخر لمجاراة الأمم الغربية فيما انتهى إليه وضعها شعرا وبيانا»[22]. والغريب أنه يمثل لما انتهت إليه الأمم الغربية في شعرها وبيانها «بهومير ودانتي وملتون»، وأقدمهم سابق على امرىء القيس في الزمن بقرون عدة، وفي عمر الشعر بأكثر من ذلك، وأحدثهم من أبناء القرن السابع عشر. ولكن من التناقضات التي لم يكن يلتفت إليها مطران ومعاصروه، على ما يبدو، أنهم كانوا يرون كل ما لدى الغربيين «حديثا» مهما يكن زمنه، لأنه كان «جديدا» على الثقافة العربية.

ونعجب أيضا لأن مطران لم يقتنع بما صنعه سليمان البستاني قبل عشرين سنة، إذ تنقل بين الأوزان والقوافي في ترجمته للإلياذة، ولم يلتفت إلى ما صنعه العقاد-قبل عدة سنوات-في «ترجمة شيطان» من صياغتها على طريقة المقاطع. ويبدو مطران نفسه أكثر تحررا حين ترجم «عطيل» شكسبير نثرا (1915)، وتوخى فيها «الأسلوب الوسط، وهو الذي تكون بمقتضاه الألفاظ كلها فصيحة لكن سهلة، وتفكك الجمل تفكيكا يقرب مدلولاتها من الأفهام بمحاكاته لفنون المحادثات المستجدة من غير أن يفوتنا الالتفات في ذلك التفكيك إلى أشتات ما صنع أدباء العربية من مثله لدواعي

حال مخصوصة وإن لم يألفه جمهور الكتاب الاحتفاليين»[23].

ولعل خليل مطران، ومعه إبراهيم رمزي صاحب «أبطال المنصورة»، التي مثلت في العام نفسه قد نجحا في إرساء تقليد لم يخرج عليه إلا القليلون بعد ذلك، وهو أن يكون الحوار في التمثيليات المترجمة، ومثلها التمثيليات التاريخية، بلغة فصيحة تلتقط إيقاعات لغة الحديث الطبيعي بقدر ما تسمح مهارة الكاتب. ولكن القضية لم تكن محسومة قبل ذلك، كما يتضح من مناقشة مطران العالية النبرة حول استخدام العامية. ولا تعجب. فقد دعا سلفه محمد عثمان جلال إلى رأي مخالف، اعتمده فيما ترجم من المسرحيات الكلاسية الفرنسية. وعلى كل حال فقد كان كلا الرأيين يستهدي بما صنعه الكلاسيون الأوربيون، فهؤلاء كتبوا للمسرح باللغات القومية التي تشعبت عن اللاتينية، ولكن بعد أن رفع أسلافهم تلك اللغات إلى مستوى الفصاحة، فكانت لغة كورني أو راسين أو موليير فرنسية منقاة مصفاة.

على أن المشكلة الأساسية المشتركة بين لغة القص ولغة التمثيل، لم تكن في «محاكاة» لغة الحديث (فما دامت القضية قضية «محاكاة»-كما عبر مطران،-فليس من المحتم أن تتبع اللغة المحاكية اللغة المحكية في مفرداتها وقواعدها، إذا استطاعت أن تحدث الأثر المقصود بالكلام) بل كانت المشكلة هي ضعف القدرة على الاختراع والتصوير، أيا كانت اللغة المستعملة. وقد عالج مطران هذه المشكلة في وقت مبكر، فكتب سنة 1900 مقالا في «المجلة المصرية» التي كان يصدرها، افتتح بها باب الانتقاد، وأورد فيها خبرا رواه الأصمعي عن زواج الحارث الملك الكندي من الخنساء عندما سمع بجمالها (وهي غير الخنساء الشاعرة). وقد أبدى استحسانه لنسج القصة من جهة أن المرأة الخاطبة تحدثت إلى الملك بها يتوقع من مثلها، وكذلك كان حديث الأم لابنتها والبنت لأمها. غير أنه ساق ملاحظة: «وهذه كانت طريقة العرب في أقاصيصهم وحكاياتهم، يتوخون فيها منتهى الإيجاز ويبادرون الذهن بكل ما يتشوق إلى معرفته، حتى تكاد العبارة تزحم الأخرى بمنكبها في سعة جريها، وحتى لا يفسح مجال العرض بوصف إذا بلغ مبلغ الجوهر من الشأن. وهي طريقة قديمة مخالفة بتاتا لما اصطلح عليه الفرنجة». ويشرح «ما اصطلح عليه الفرنجة» بقوله: «فلو كتب أحدهم هذه القصة لافتتحها

بذكر حال من أحوال الحارث تدل على أنه كان ذا رغبة في التزوج من فتاة ذات حسن وأدب، وربما أسهب فوصف مجلسا يسمع فيه الحارث ذكر الخنساء بما يشعر معه بالميل إليها، ثم أطنب في دخول العجوز على أم الخنساء ووضع على لسانها حديثا يصح أن تتحدث به كل منهما في مثل هذا المقام، وأسند إلى الفتاة في مخاطبة أم عصام (العجوز) أقوالا تدل على مكانتها، من الذكاء إلى ما يماثل ذلك من الإمعان في الأخبار والتدقيق في التفصيل حتى تكاد الحادثة تتمثل للقارئ كأنها بمرأى منه ومسمع». ويخلص مطران إلى أن «جوهر الحكاية عندنا إبلاغها إلى ذهن السامع بأوجز عبارة وأقرب إشارة، وجوهرها عندهم أن يتأنقوا في حكاية كل حال من الأحوال التي يجمل ذكرها بحيث يخرج من مجموعها هيكل يرسم، وأشخاص تتحرك وتتكلم. ومن هذا الفرق نشأ تقدمهم في إنشاء القصص التي تعرت بالرومان، وتخلفنا عنهم بعيدا في هذا الميدان»[24] (التأكيد من عندي).

يظهر من هذه المقارنة أن الاختلاف في أسلوب القص راجع، في نظر مطران، إلى درجة التطور أو الإتقان في الفن. ولا بد أن نلاحظ هنا استعماله لكلمة «رومان» التي تعني في الاصطلاح المعاصر الرواية الطويلة، وإن كانت قد أطلقت من قبل على الروايات الخيالية التي شاعت في العصور الوسطى، مثل «رومان دي رولان» التي تقص أخبار أحد أبطال شارلمان، غير ملتزمة بتصوير الواقع، شأنها في ذلك شأن السير الشعبية عندنا. وقد اشتق الفرنسيون الوصف «رومانتيك» من هذا المعنى القديم. ولكن المعربين لم يهتموا بهذا الفرق، إذا إن المصطلح النقدي كان في دور النشأة، ومن ثم وجدنا «المقدس» يعرب «رومانتيك» إلى «روماني». ومن شأن هذا أن يربط الكتاب والقراء بين جنس الرواية الطويلة والمذهب الرومنسي، وأن يهتموا في الرواية بقوة التصور والاختراع والانطلاق في التعبير عن الوجدان، وهو ما أصبح مفهوما من الوصف «رومانتيك». على أن لمطران ملاحظات قيمة أخرى تتعلق بلغة القص، أعم من كونه «رومنسيا» أو «كلاسيا»، فهو يقول في تقديم رواية مترجمة:

ومن المعلوم أن اللغات الأجنبية بما طبعت عليه من التزام الوصف الحق ومن التباعد عن الخيال إلا بقدر ما يستطاع معه تجسيم المعنى الخفي في

شكل مألوف ومن تصوير حركات النفس في كل حال من أحوالها أطوع بكثير من لغتنا لأغراض الكاتب فيها، وأتم تأدية للانفعالات الوجدانية والأفكار، بحيث إذا أراد أديب منا أن يحتذي على مثالها في ذلك جل ما يعانيه وبعدت عليه الشقة فلم يتسن له إدراك أمنيته إلا إذا كان مجيدا عارفا بأسرار اللغة مغلول رأس القلم رياضة ومراسا»[25]

فهذه الملاحظات تنصب على الوضوح والتحديد في الوصف، كما تنصب على الصدق في التعبير عن الانفعالات والأفكار، وكلاهما لا يتيسر لمعظم الكتاب العرب، وفي ذلك إشارة إلى شيوع الوصف المبهم والإطناب غير المفيد، وما كان يعمد إليه معظم المترجمين من الحذف والزيادة والفرار من التخصيص إلى التعميم. ومطران يرى المخرج من هذه العيوب في الفقه بأسرار العربية، ولا شك أن المترجمين من أحوج الناس إلى ذلك، ولكن مؤلفي الروايات محتاجون أيضا إلى لغة توظف الخيال لتجسيم المعاني فلا تثقل العبارة بالزينة الفارغة (وهذا هو-في أغلب الظن-الخيال الذي يستحسن مطران الابتعاد عنه)، وتصور حركات النفس في كل حال من أحوالها وهذا ما ينبغي أن يكون ذهن الكاتب مهيأ له مهما يكن حظه من فقه العربية. هذه الصفات الذهنية هي ما عنى فرح أنطون بإبرازه في مقال عنوانه «إنشاء الروايات العربية» وقد أجملها في خمس: قوة الاختراع، وقوة الحركة، ووحدة السياق مع تنوع الموضوع، وقوة البسيكولوجيا والسوسيولوجيا، وعاطفة الجمال.[26]

وهذه الصفات الخمس نابعة كلها من وجدان الكاتب وخبرته المباشرة بالنفس الإنسانية والمجتمع البشري، أي أنها تؤلف في مجموعها خصائص الكتابة الرومنسية في جنس الرواية، ومدارها على فهم الحياة والتعبير عنها تعبيرا جميلا حيا. وقد أضاف إليها أنطون دراسة الفن الروائي في نماذجه العليا وما كتبه كبار النقاد عنه، وهذا شرط لا بد منه، ولكنه لا يتضمن الاحتذاء أو التقليد، كما أن الفائدة التعليمية أو الأخلاقية لم تعد غرضا يقصد إليه الكاتب الروائي، وقد حل محلها «ترقية المجتمع»، وهو غرض أهم، وأكثر ارتباطا بمعتقدات الكاتب ووجهة نظره.

فكما كانت الكلاسية تعبيرا أدبيا عن مناخ الانكماش والسكون خلال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، كانت الرومنسية انعكاسا لحالة

التوثب والقلق التي ميزت العقد الأول من القرن العشرين، ويمكن أن يقال إنها كانت إعلانا لدخول العالم العربي، فكرا وشعورا، في العصر الحديث. في سنة واحدة (1908) أعلن الدستور العثماني وأعلن مصطفى كامل تأسيس الحزب الوطني. وكان كلا الحدثين نتيجة لنشاط عدد من الجمعيات السياسية في المنطقة كلها، بل بين بعض العرب المقيمين خارجها أيضا. ويذكر أن جبران خليل جبران حاول في شبابه تأسيس إحدى هذه الجمعيات السياسية في المهجر، قبل أن يقتنع بأن رسالته هي تغيير مواطنيه بواسطة الأدب والفن. وقد تكلم «المقدسي» في كتابه «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو»-وكان المقدسي، محمد روحي الخالدي، موظفا دبلوماسيا في حكومة الآستانة-تكلم في مواطن عدة من هذا الكتاب عن الحرية باعتبارها المناخ الطبيعي الذي يتقدم فيه الفكر والأدب، وهاجم الحكام المستبدين الذين يعرقلون تطور المجتمعات. أما الكواكبي وكتابه «طبائع الاستبداد» (1900؟) فليسا في حاجة إلى تنويه.

كانت الأمة العربية قد عادت تتململ باحثة عن ذاتها، ساعية إلى حقها في الحياة الكريمة. وهذا التحرك الجماعي الذي بدأ قبل مجيء الحملة الفرنسية[27]، أصبح له الآن تعبير فردي واضح، تجسد في أدب رومنسي. ولم يكن للرومنسية طابع واحد في العالم العربي، بل اشتملت على اتجاهات متعارضة أحيانا، وليس هذا بمستغرب من تاريخ الرومنسية-ولا أي مذهب آخر-في الآداب العالمية.

لقد كتب العقاد في تقديمه لكتاب «الغربال» جملة كثر الاستشهاد بها في هذا السياق: «وأكاد أقول إنه لو لم يكتب قلم النعيمي هذه الآراء التي تتمثل للقارئ في هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا»[28]. ولكن العقاد أخذ على المهجرين-في هذه المقدمة ذاتها-قلة احتفالهم بقواعد اللغة. ويهتم مؤرخو الأدب بتاريخين: 1921 تاريخ طبع «الديوان» و 1922 تاريخ طبع «الغربال». وربما توهم بعض القراء أن هذين التاريخين يمثلان «إعلان حرب» (على جهتين!) ضد المذهب القديم. ولكنها ليست إلا موافقة تاريخية، إذ يمكن أن يعد كتاب المازني «شعر حافظ» (1915) بداية المعارك. والعقاد والمازني يقولان في تقديمهما «للديوان:< «وقد سمع الناس كثيرا عن هذا المذهب في بضع السنوات الأخيرة ورأوا بعض آثاره وتهيأت الأذهان الفتية

المتهذبة لفهمه والتسليم بالعيوب التي تؤخذ على شعراء الجيل الماضي ومن سبقهم من المقلدين. فنحن بهذا الكتاب... وبما يليه من الكتب نتم عملا مبدؤا، ونرجو أن نكون فيه موفقين إلى الإفادة، مسددين إلى الغاية»[29].

ومن الموافقات التاريخية أيضا-وإن اختلفت الجهة-أن معظم الآثار النقدية التي خلفتها الحركة الجديدة كانت تتناول الشعر، بل الشعر الغنائي بالذات، مع أن الشعور بالحاجة إلى تجديد اللغة الفنية لم يقو إلا حين تعرض الكتاب العرب لفن القصص ترجمة وتأليفا، كما رأيت فيما نقلناه عن مطران، ومع أن أحمد ضيف-وقد ظهر كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» في مطلع السنة التي ظهر فيها الديوان-أكد مرة بعد مرة من أن «البلاغة الاجتماعية»، بلاغة القصص والتمثيل، تتسع لما لا تتسع له «البلاغة الوجدانية» من اختلاف الأفكار والأذواق. والسبب هو أن الشعر كان-حتى ذلك الحين-يحتل مكان الصدارة في فنون الأدب، ولم يكن كبار الناثرين قد أقاموا مجدهم بعد، وكان فنهم النثري-المقالة-فنا ثانويا، يلحق مرة بالبحث الأدبي، ومرة بالتاريخ. على أن معركة «المدرسة الحديثة» لم تكن منصبة على الشعر بما هو قسم من أقسام الأدب، بل على «الشعرية» بها هي صفة في الفن اللغوي، وبما هي تعبير عن موقف الشاعر من الوجود. وقد أشار نعيمة إلى وحدة المنبع في فنون الأدب المختلفة، بل في الفنون كلها-وهي إحدى الأفكار الجوهرية لدى النقاد الرومنسيين-حين قال: «فما أبواب الأدب سوى أساليب يتخذها الأديب للإفصاح عن أفكاره وعواطفه، كما يتخذ الموسيقي هذه الآلة أو تلك لنشر ما هو كامن في روحه»[30]

ولكن جماعة «الديوان» تخالف المهجريين-أو معظمهم-في قضية الوزن، أو علاقة «الشعر» بالشعرية. وإذا كان العقاد قد أظهر نزعة محافظة في أمر القواعد، وأشار في إحدى مقدماته[31] إلى احتمال اختراع أوزان جديدة، فإن حقيقة «الوزن» لا تزال عندهم شرطا في الشعر، ومعنى ذلك أنهم لم يقبلوا «الشعر المنثور» الذي أدخله في أدبنا الحديث-على الأرجح-أمين الريحاني، وبرع فيه جبران (مع أن له شعرا منظوما)، وغلب على كتابات مي، وتبناه أديب وشاعر مصري محافظ وهو مصطفى صادق الرافعي. يقول المازني في رسالته «الشعر: غاياته ووسائطه:

وإذ قد عرفت ما تقدم فهذه مسألة ركب الناس فيها جهل عظيم ودخل

عليهم منها خطأ فاحش وهي هل يمكن أن يكون النثر شعرا؟ فقد ترى أكثر الناس في هذا البلد المنحوس على أن الوزن ليس ضروريا في الشعر، وأن من الكلام ما هو شعر وليس موزونا. حتى لقد دفعت السخافة والحمق بعضهم إلى معالجة هذا الباب الجديد من الشعر وهم يحسبون أنهم جاءوا بشيء حسن وابتكروا فنا جديدا... وقد فاته هو وأضرابه أن النثر قد يكون شعريا-أي شبيها بالنثر في تأثيره-ولكنه ليس بشعر، وأنه قد تغلب عليه الروح الخيالية ولكن يعوزه الجسم الموسيقي، وأنه كما لا تصوير من غير ألوان، لا شعر إلا بالوزن»[32]

ونعيمة يشارك المازني في هذا الرأي وإن أبدى قليلا من التسامح. فهو يقرر أن «الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيما إذا كانت كالقافية العربية بروى واحد يلزمها في كل القصيدة. عندنا اليوم جمهور من الشعراء يكرزون (بالشعر المطلق) ولكن سواء وافقنا والت هويتمان وأتباعه أم لا فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا.. وقد حان تحطيمه من زمان».[33]

فهو مقتنع بصلاحية ما سمي «الشعر الأبيض» (ترجمة للاصطلاح الإنجليزي) أي الشعر الموزون غير المقفى. ولكن الطريف أنه لم ينظم عليه قط، بينما جربه عبد الرحمن شكري، أول الجماعة التي أطلق عليها اسم «جماعة الديوان»، مع أنه اختلف مع زميليه قبل أن يصدرا «الديوان». أما الشعر غير الموزون، (الشعر المنثور حسب التسمية التي شاعت في ذلك الوقت، وهو الذي يسميه نعيمة الشعر المطلق) فيرفضه نعيمة ولكنه لا يشدد النكير على أنصاره. وربما كان الاختلاف بين الكاتبين في العبارة عن رأييهما أظهر من الخلاف في الرأي نفسه. فقد دخل المازني في جُبة عبد القاهر الجرجاني، بينما انطلق نعيمة على سجيته. وسوف يتحرر المازني من هذا الأسلوب، بل سيصبح رائدا لمزج الأسلوب العربي الفصيح بنكهة العامية، ولكننا سنظل نسمع فيه رنين الجرجاني والجاحظ وأبي الفرج.

لعل الثالوث كان حريصا على أن يثبت للمحافظين، وشوكتهم قوية في مصر، أنهم ضليعون في العربية، لئلا يسلكهم المنفلوطي وأمثاله في عداد المترجمين الذين تظهر على أقلامهم آثار العجمة. أما نعيمة فقد كان في

المهجر بعيدا عن هذا التأثير، بل كان عميد المهجريين جبران، وهذا ما يقوله نعيمة عن جبران: «لم يتقيد جبران بالقوانين والسنن التي أذعن لها شعراؤنا وكتابنا منذ أجيال لأنه وجد نفسه أوسع منها. وعندما شعر بحاجته إلى البيان عما في نفسه الهائجة أبى أن يلجأ إلى الأساليب البيانية المطروقة فأعرض عنها ثم ثار عليها».[34]

وربما كان اختلاف الفئتين حول الغموض والوضوح أهم من قضية القواعد أو الوزن أو فصاحة العبارة. كتب العقاد في تقديمه للجزء الثاني من ديوان شكري:

«قد يعسر على بعض القراء فهم شيء من شعر شكري، فهؤلاء هم الذين يريد أكثرهم من الشاعر أن يخلق فيهم العاطفة التي بها يفهمونه. وليس ذلك مما يطلب منه. ولو حاوله لأفسد شعره بالتعمل والزيادة.. ومن النفوس من لا يصلح لتوقيع جميع أدوار الشعر عليه كما لا توقع أدوار (الأوركستر) على القيثار أو المزهر.[35]

وهذا أدنى إلى أن يكون اعتذارا للقراء عن الشاعر، أو للشاعر عن القراء، فأنغام الأوركستر فيها جمال، وأنغام القيثار أو المزهر فيها جمال أيضا، وإن كانت الأولى أفخم وأغنى، ففي هذه المقارنة معنى من الاستعلاء على قراء الشعر، يساوق ما صرح به العقاد في هذه المقدمة نفسها من تفضيل «الأسلوب الآري» على «الأسلوب السامي»، وهو معنى ألحّ عليه أبو القاسم الشابي-بعد نحو عشرين سنة-في محاضرته «الخيال عند العرب»، وهي العمل النظري الوحيد الذي نعرفه له. وكل ذلك لا مدخل له في قضية الوضوح والغموض، وهي قضية تتجاوز الشاعر وطبيعته وتنصب على الشعر ذاته. وقد عاب المازني الغموض «لأن الكلام مجعول للإبانة عن الأغراض التي في النفوس... وإنما الألفاظ أوعية للمعاني فأحسنها أشفّها وأشرقها دلالة على ما فيها».[36]

والفرق بعيد بين هذا الوصف للعلاقة بين الألفاظ والمعاني وبين ما كتبه نعيمة عن أسلوب جبران:

«إنه ليصعب في أن أعزو هذه المبهمات في كتابات شاعرنا، وهي كثيرة، إلى رغبة منه في مسح كل ما ينطق به بمسحة الهيئة التي ترافق كل ما هو مبهم ومستتر. غير أني أقر بقصوري عن فهمها. ولا إخال شاعرنا نفسه

قادرا على تفسير كثير منها. ولعل ذلك ناتج عن أن روحه تنتقل في حالة الإلهام إلى عالم غير عالمنا فتعود منه برسوم وأشباح كثيرة تحاول وصفها لسكان الأرض بلغة الأرض فتظهر مبهمة مشوشة. فيبقى الشاعر مجذوبا بها، طامحا إلى كشف أسرارها وإظهار معانيها. وفي جده وراء البعيد المحتجب تلازمه وحدة قاسية ووحشة مروعة»[37]

وقد ظهرت بعد جبران ثلة من الشعراء اللبنانيين مالوا نحو الرمزية متأثرين بأسلوبه، إلى جانب تأثرهم بالرمزيين الفرنسيين، لنقل إن جبران مهد لهم بتلك «المبهمات» التي أشار إليها نعيمة. أما في مصر فقد كان الجيل الثاني من الرومنسيين، جيل أبوللو، أقرب من جماعة الديوان ذاتها إلى الطابع الكلاسي، ومع أن شعرهم ظل «ذاتيا» فقد غلب عليه فتور في العاطفة إذا قارناه بشعر جماعة الديوان حتى أوائل العشرينيات. وأحيانا تكون العاطفة مصطنعة. أما جماعة الديوان فقد انصرفوا عن قول الشعر، ومن ثم عن التنظير له، إلا ما كان من العقاد، فقد ظل يكتب شعرا دون مستوى شعره الأول، واقتصرت معاركه النظرية على مقاومة الشعر الجديد، شعر التفعيلة.

إننا لا نؤرخ للشعر ولا للنثر، ولكننا نحاول أن نفسر ولادة المذاهب الأدبية وتطورها في مجهود واع مشترك بين الإبداع والنقد، يحاول الاستجابة للظروف المتغيرة في المجتمعات العربية، ناظرا إلى الآداب الغربية الحديثة والمعاصرة. وفي هذا السياق نلاحظ أن عقدي الثلاثينيات والأربعينيات لم يشهدا تقدما يذكر في نظرية الأدب، إلا ما كان من نقاش حول الرمزية بين شعراء لبنان، لم يلبث أن اتسع نطاقه وأصبح نقاشا حول الحداثة، فالرمزية في لبنان مثلت انسلاخا عن الرومانسية وتمهيدا للحداثة.

وكل ما ذكرناه من اختلاف بين طوائف الرومانسيين في العالم العربي كان اختلافا «في التطبيق لا في الجوهر» كما وصفه العقاد[38]. إلا أن اختلاف شعراء الثلاثينيات عن الجيل السابق لهم كان ينبيء بتغير أعمق. ودون أن نبالغ في تقدير أثر المناخ السياسي الاجتماعي في الاتجاهات الأدبية نلاحظ-مرة أخرى-نوعا من الهمود في النشاط الوطني امتد من الثلاثينيات حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وتميز بالعجز عن اتخاذ أي قرار أو تحديد أي موقف. وقد حدث هذا التغير تدريجيا وبدون وعي

(مثلما همدت ثورة 19 تدريجيا وبدون وعي). ويدل على ذلك أن ظاهرة «مقدمات الدواوين» التي كانت ملمحا بارزا منذ أوائل القرن حتى العشرينيات كادت تختفي في الثلاثينيات، لتعود إلى الظهور مرة أخرى في أواخر الأربعينيات. ولكن-على المستوى النظري-كان الفكر الرومنسي قد نجح في تقرير عدد من المباديء ميزت الإبداع، لا في الشعر وحده بل في القصص والتمثيل أيضا، طوال فترة ما بين الحربين عما عرف قبلها، ويمكننا أن نجمل هذه المباديء في ثلاثة:

1- إن العاطفة هي جوهر الشعر، وأنبل ما في الإنسان.

2- إن الخيال هو سبيل العاطفة لإدراك حقيقة أسمى من حقائق العلم.

3- إن الشعر الصحيح لا يكذب، وإذا بدا مخالفا للواقع فذلك لأنه يهتم بالباطن لا بالظاهر.

1- وقد أفاض المازني في شرح المبدأ الأول في رسالة «الشعر غاياته ووسائطه» وهو ينطلق من «دفاع عن الشعر» (كما فعل شلى) فيرد على من زعموا أن الشعر «أضغاث أحلام» قائلا: «أليست الحياة نفسها حلما تنسج خيوطه الآمال والأوجال، وتسرجه الظنون والآمال؟... أليس الحب والبغض والخوف والرجاء واليأس والاحتقار والغيرة والندم والإعجاب والرحمة مادة الحياة؟ فأي غرابة في أن تكون مادة الشعر أيضا؟»[39]

العاطفة مادة الحياة، هكذا يراها الرومنسيون. ولكن ما «الحياة» في نظر الشاعر الرومانسي؟ «الشاعر هو الذي لا يعيش مثل أكثر الناس، مقبورا في الأحوال التي تحوطه.. ولكنه الذي يحلق فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه، ثم ينظر في أعماق الزمن آخذا بأطراف ما مضى وما يستقبل»[40]. هو بين الناس غريب، بل هو غريب حتى عن نفسه، ولكن وجوده هو الوجود الحقيقي لأن «القصد من الوجود هو الطموح إلى ما وراء الوجود»[41] فإن توخينا القصد فهو الأرهف حسا.. «ولا غنى لجسم الأمة عن هذه الأعصاب المفرطة في الإحساس، لتزعج الأمة إلى أخذ الحيطة بينما تجمد الأعصاب الصلبة في صميم البلادة والأنانية»[42].

لذلك كانت عواطف الشاعر الرومنسي عواطف، تختلط فيها اللذة بالألم، وحب الحياة بالسخط على الأحياء، ولكن الشاعر العبقري (وهو دائما العبقري!) يصنع الجمال حتى من القبح، لأنه «إنما يستملي من صور

الملاحة التي في نفسه.»[43]

يقول العقاد عن غزل المازني: «وليس الحب فيها حبا تضرمه عين المحبوب كما تضرمه نفس المحب. وهي عاطفة تحيا بغذاء من حرارتها، ومثل هذه العاطفة يحلو لها ترديد نفسها، وتقليب وجوه ماضيها وحاضرها.»[44] ويقول شكري: «والحب أعلق العواطف بالنفس. ومنه تنشأ عواطف كثيرة.. ومن أجل ذلك كان للغزل منزلة كبيرة في الشعر، من حيث هو جماع العواطف. ومظهر دروسها.. ومن حيث إن حب الجمال حب للحياة، ترى فيه آراء الشاعر، وكل ما يعتوره في الحياة من الخواطر، ويصيبه من التجارب»[45].

يجب ألا ننسى أن هذه الطبقة من الرومنسيين كانوا فيما يعالجونه من الغزل يطرقون بابا هجر من قديم. فبعد شعراء الغزل الأمويين لم يوجد إلا شعر قليل جدا يعبر عن عاطفة حقيقية، إذ كان الغزل في العادة نسيبا تفتتح به القصائد، وتشتق معانيه من قصائد سابقة. وهذا القول ينطبق على شوقي أيضا، فليس في غزله إلا أبيات قليلة تعبر عن عاطفة حقيقية، وإلا ما نظمه في «مجنون ليلى» على لسان قيس (وهذه من المفارقات العجيبة). وكان الحب في المحاولات الروائية في صدر النهضة شبيها بالمقدمات الغزلية في القصائد التقليدية، إذا كان مثل هذه المقدمات، قالبا متكررا مجتلبا بغرض التشويق. ويزيد من صعوبة الأمر أن الدواعي الحقيقية لهذه العاطفة لم تكن موجودة لدى الرومنسيين الأوائل. فكان الحب مشتعلا كما أشار العقاد بوقود ذاتي من نفس الشاعر. ومن هنا كان أشبه بنواة تتحلق حولها عواطف الشاعر، ولكنها نواة فارغة، وليس معنى ذلك أن شعراء هذه المدرسة لم يكن لهم سبيل إلى اتصال فعلي بامرأة ولكنه-غالبا- اتصال لا يتولد عن حب حقيقي، أو اتصال يختلط فيه الحب بمشاعر اليأس والإحباط. ومن هنا هذه الفلسفة في الشعر الغزلي. وحتى عند جبران، الذي كانت له عدة علاقات حميمة بنساء داخل وطنه وخارج وطنه، تتحدد عاطفة الحب بسخطه على الشرائع الظالمة فتصبح في جانب منها ثورة اجتماعية وفي جانب آخر معبرا إلى التصوف. وسنجد عند هؤلاء الشعراء أنفسهم فيما بعد صورا مختلفة للحب، في شعر أو قصص، ولكننا لا نؤرخ لأدبهم، كما سبق أن أشرنا، بل نحاول أن نتبين معالم المذهب الأدبي

الذي شكلوه.

كان غزلهم في هذه الحقبة مثاليا، ولكنه لم يكن شبيها بغزل العذريين، إذ إن أولئك العذريين ولوا ظهورهم للحياة وكأنهم لا يشعرون بوجودهم إلا في الحب. أما هؤلاء الرومانسيون فقد جعلوا الحب بؤرة لمشكلة وجودهم. وكان من الممكن أن تؤدى هذه العاطفة في شعر رومنسي، ولكن القصص حين حاول أن يعبر عن عاطفة مشابهة وجد نفسه يتأمل هذه العاطفة من الخارج، ويعزلها، إلى حد ما، عن المشكلات العاطفية الأخرى، بحيث يتضح أمرها كعلاقة يصطنعها البطل الرومنسي اصطناعا (حب الحب)[46] وهي التي يحسبها الشاعر الرومنسي حبا حقيقيا، ولكن لا علاقة له بالمحبوب. في الحالتين هناك فرد يبحث عن ذاته، ولكنه يراها مرة في مرآة نفسه، ومرة أخرى في مرآة غيره، إذ إن عاطفة الحب عند الشاعر الرومنسي «يحلو لها ترديد نفسها» كما عبر العقاد، أما عند الروائي فهي تخضع للتحليل. وهكذا كان الشكل الروائي يجنح بالكاتب نحو الواقعية، وهذا غير مستغرب، فقد استولت الواقعية على الرواية في الآداب الأوربية أيضا، رغم نشأة هذا النوع (man-Ro) في قصص الخيال المغرق.

وكان تحول الرواية نحو الواقعية، في الوقت الذي ظل الشعر فيه رومنسيا، تحولا واعيا شارك فيه النقد، وربما كان له بعض التأثير فيه. نشرت «البيان» نقدا-بدون توقيع-لرواية «زينب» لمحمد حسين هيكل بدأ بملاحظة عامة عن قلة الروائيين في مصر، وعزا أحد أسباب هذا إلى نقص في التهيؤ الذهني وهو ضعف الملاحظة، «ولو سألت أي رجل منا عن عدد نوافذ داره أو أبواب حجراته أو درج سلمه لتردد في الجواب غير عليم». ومثل هذا الاهتمام بالتفصيلات المادية هو إحدى سمات الأسلوب الواقعي، وهو مظهر من مظاهر تأثر الرواية في القرن التاسع عشر بالأسلوب العلمي، حين كان العلم قائما، بالدرجة الأولى، على الملاحظة المباشرة. ويرفض الكاتب الاعتذار بأن بيئتنا الطبيعية قليلة الاختلاف، موجها النظر إلى مشكلاتنا الاجتماعية، وعلى الخصوص «مبدأ المحافظة على القديم المتأصل في نفوس شيوخنا وبعض شبابنا»، وداعيا إلى معالجة هذه الموضوعات في أسلوب روائي يقوم على مبدأ «الريالزم» ولو أنه يرى أن «وضع روايات خيالية على مبدأ الرومانتزم، لتهذيب العواطف وتقويم أود الأخلاق»يمكن

أن يكون مفيدا أيضا.[47]

ولعلنا نلاحظ أن الناقد لا يتخلى عن الوظيفة الاجتماعية الأخلاقية للأدب، وهو أحد الشروط التي وضعها الكلاسيون، أو-على الأصح-أحد المبررات التي دافعوا بها عن وجود الأدب القصصي والتمثيلي. وقد يبدو إبراز هذا الشرط، بهذه الصورة الفجة، سمة من سمات التخلف في فهم طبيعة الفن، ولكن الواقع أن جميع المذاهب الأدبية، فيما عدا مذهب «الفن للفن» تجعل للأدب وظيفة أخلاقية. ربما كانت نظرة النقد العربي القديم إلى هذه الناحية بعيدة كل البعد عما نتوقعه نظرا لسيطرة القيم الدينية على الحضارة العربية الإسلامية. فمن النقاد العرب من قرر، مثل القاضي الجرجاني صاحب الوساطة، أن الأخلاق لا مدخل لها في الشعر، وأشدهم تزمتا رأوا في الشعر مستودعا للغة الفصيحة، ووسيلة لفهم لغة القرآن، مهما يكن اعتراضهم الأخلاقي عليه. ثم إن شعر اللهو والمجون عبّر عن حاجة من حاجات المجتمع، وجانب مهم من حياته، وإن كنا لا نذهب إلى أنه الجانب الأهم أو الأصدق بالضرورة، كما ذهب طه حسين.

وعلة بروز الفكرة الأخلاقية لدى المنظرين في أدبنا الحديث، من الكلاسيين حتى الحداثيين، لا تخفى على المتأمل، فهي لا ترجع إلى التراث، بل إلى مناخ النهضة، فالنهضة العربية الحديثة لا يمكن أن تتجاهل أمر الأخلاق، ولكن تبدل المعايير الأخلاقية، بتبدل ظروف الحياة، كان يجد التعبير الأوفى عنه في الأدب. فبينما كانت المحافظة على القيم الأخلاقية الموروثة، والمعبر عنها بالتقاليد، تعني المحافظة على الشخصية القومية لدى الكلاسيين، كان استقلال الشخصية، والتعلق بمثل أعلى يتجاوز كثيرا واقع المجتمع المتخلف، هو معيار الفضيلة عند الرومنسيين. وهذا واضح في قصص جبران الأولى على وجه الخصوص (عرائس المروج 1906، الأرواح المتمردة 1908) ولكن المازني يجعله جزءا من نظرية الشعر عندما يقرر أن للشعر غاية وراء «ما يعزونها إليه من إدخال اللذة على القلوب والسلوان على النفوس، فالصفة الغالبة على الشعر في كل طور من أطواره هي «الفكرة الدينية». وقصده من هذه العبارة أن كل فكرة (يأتي بها الشعر) عليها مسحة من الصبغة الدينية التي هي قاعدة كل حقيقة تدفع إلى تدبر اللانهاية تدبرا جديدا أو إلى مظاهر جديدة في صلاتنا الاجتماعية ومن

هنا يأتي فعل الشعر وتأثيره الأخلاقي. ولكن طريق الشعر غير طريق الدين «لأن الشعر يطهر الروح من طريق العواطف والإحساسات لا بالصوم والصلاة وغيرهما من مراسم العبادة. ويقول في موضع آخر: «فإن الشعر أساسه صحة الإدراك الأخلاقي والأدبي، ولست بواجد شعرا إلا وفي مطاويه مبدأ أخلاقي أدبي صحيح». ويذهب إلى أبعد من كل ما سبق حين يقول: «وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإدراك الأدبي تكون قيمة شعره[48]. وعن أبي نواس وأمثاله يقول: «فإن أبا نواس أصح مباديء وأنقى ضميرا من البحتري على كثرة ما نقرؤه للأول مما يروع ويخجل، وكذلك أمرؤ القيس أفطن إلى معاني الفضيلة وأعظم رجولة من أبي تمام وابن المعتز.. وكأني بهذه المعايب والمظاهر الخادعة من لوازم الحياة، والشر بعد لا ينفي الخير، بل ينتج هذا ذاك، فإن مما لا شبهة فيه ولا ريب أن النفس الإنسانية ليست كخزانة الكتب نرى فيها الفضائل والرذائل مرصوفة مرتبة لا تعدو واحدة مكانها ولا تعدوه إلى سواه، وإنما هي ميدان لتلاقيها وتلاحمها، وعالم صغير تتصادم فيه الغرائز والملكات وتقتتل على الحياة والبقاء كما يتحارب الناس في هذا العالم الكبير ويتنازعون البقاء فيما بينهم، وبحر تتسرب فيه الطبائع بعضها خلال بعض كما تتسرب الموجة في خلال الموجة وتغيب.[49].

ولعلك لا تجد وصفا للقصص الرومنسي في أروع صوره أدق من هذا، قصص ديكنز، أو جورج إليوت، أو جورج صاند، ولا دعوة إلى الفضيلة، من خلال الرذيلة والسقوط، أعظم حرارة وصدقا مما تجده في قصص بول بورجيه الرومنسي (في قمة سطوة المذهب الواقعي)، ولعلك تشعر أن المازني يتهيأ هنا للدخول في عالم القصة، لا لأن عالم الشعر نبا به، كما ادعى، بل لإن الشعر ضاق عن مثل هذا التصوير العريض للنفس البشرية.

وكذلك كانت الوظيفة الأخلاقية للرواية في نظر ناقد «البيان»، المنحاز إلى الواقعية، منسجمة مع الاتجاه العقلاني الذي مثله لطفي السيد، والذي تضمن الأخذ بمبدأ المنفعة. فمن واجب الروائي، عند هذا الناقد، أن يلتفت إلى الواقع الاجتماعي، وبتحديد أكثر، إلى أسباب الجمود التي تعوق النهضة، ليكشفها ويبين ضررها، بأسلوب الفن الواقعي، ونلاحظ-رغم قلة ما بأيدينا من النقد الروائي في هذه الفترة-أنه تقدم بخطى واسعة نحو النظرة الفنية

إلى الأدب، وأنه بينما كان يتعلم من المذاهب والأساليب الغربية، لم يكن يشعر بتناقض بين المذاهب، فالرومنسية يمكن أن تعيش جنبا إلى جنب مع الواقعية، مادام الفن الرومنسي قادرا على أن يفيد في تهذيب العواطف وتقويم أود الأخلاق.

وتنشر «السفور» نقدا مهما آخر-في ثلاث مقالات متتابعة-لرواية «مجدولين» التي عربها المنفلوطي عن ألفونس كار، وهو كاتب رومنسي ثانوي، ولكن مجدولين العربية نالت من القبول والذيوع بين عامة القراء العرب ما لم تنله رواية أخرى موضوعة أو معربة. وكاتب هذه المقالات، حامد الصعيدي، غير معروف لدينا، ولكن الظاهر من نقده أنه كان حسن المعرفة بالفرنسية، فهو يقارن التعريب بالأصل، لا ليحكم على دقة الترجمة، فمن المعروف أن المنفلوطي لم يكن يترجم، بل كان يتناول الترجمة التي يعدها له بعض العارفين بالفرنسية، فيجيل فيها قلمه كيف شاء. ولكن الغرض من المقارنة هو النظر فيما صارت إليه الرواية على يد المعرب. والناقد معني بالشخصيتين الرئيسيتين، ستيفن ومجدولين. فيقول عن الأولى: «حلل المؤلف شخصية ستيفن بطل الرواية تحليلا نفسيا فرأينا فيه شابا شعري النفس استقلالي النزعة أشرقت له صفحة الحب فتدله، وتنكر له الدهر فصابره، رأينا رجلا له عواطف الرجال وأعصابهم، يحب ويجفو، ويلين ويقسو، لا ملاكا من الملائكة..

فجاء الأستاذ المنفلوطي يمحو هذه الألوان النفسية التي لون بها المؤلف بطل روايته ليبرزه لنا حيا يخطر في غلالة بيضاء تحيط به هالة من نور«وعن مجدولين يقول الناقد: «اختار المؤلف لمجدولين شخصية درسها حق الدرس ولونها بالألوان التي تشاؤها، وقد كنت وأنا أقرأ روايته أكاد ألمس حرصه على التحليل والتركيب حتى ليقف بالقارئ في موقف من المواقف يرسم له عاطفة من العواطف أو يكشف له عن سر من أسرار النفس وهو أبعد ما يكون عن أفانين الخيال وألاعيب الألفاظ»[50]. هذا الذي يشغف به المنفلوطي ولا يأبه لما عداه.

فهذا الناقد لا يعارض مذهبا في القصص بمذهب آخر، وليس في المقتبسات التي أنقل عنها ما يشير إلى مذاهب الكتابة، ولكن من قرأ الرواية في أصلها الفرنسي كان لا بد عارفا بما هي الواقعية وما هي

الرومنسية، فقد أراد إذن أن يعارض رومنسية فجة برومنسية ناضجة، ومن المرجح أن يكون قد اطلع على النص الذي نقلناه عن المازني، وأحسن تمثله، وأدرك أنه ينطبق على القصص أكثر مما ينطبق على الشعر، وأتاح له التعريب الذي قام به المنفلوطي فرصة نادرة للدخول في تفاصيل الفن الروائي، ومجابهة جمهور المنفلوطي العريض بضحالة أسلوبه الفني، مع رونق لغته المصقولة: مثل هذا النقد يدلنا-من جهة-على أن النهضة الأدبية كان لها دائما مغاوير يتقدمون الصفوف، ويجذبون الأكثرية خلفهم، ويشعرنا-من جهة أخرى-بالأسف لأن أحدا من أولي الماجستير والدكتوراه في جامعاتنا الكثيرة لم يقم بدراسة شاملة مفصلة لطريقة المنفلوطي في التعريب، لا بهدف النقد هذه المرة، بل بهدف التأريخ لتطور الذوق الأدبي عند القراء العرب.

2- يتخذ المازني الموقف المناقض لموقف الكلاسيين الذين نظروا إلى الفن على أنه «تصوير» أو محاكاة» لما في الطبيعة، ويقرن، في هذا السياق، بين الجاحظ وأرسطاليس، في وعي واضح بأن للكلاسية سمات فكرية إنسانية فوق اختلاف العصور والبيئات (وقد رأينا تأكيد مطران لقيمة التصوير أيضا). فعند المازني أن «الأصل في الشعر (الإحلال والاقتراح) لا التصوير-إحلال اللفظ محل الصور واقتراح العاطفة أو الخاطر على القارئ[51] ويتوسع في الاستدلال بطبيعة اللغة، مستشهدا بأبحاث علماء النفس، فيقول إن «الألفاظ ليست في الحقيقة إلا رموزا لما تأخذه العين من الأشياء «وإن» مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعا من الذهب والفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة، يلتهمها العقل جملة، ولو نحن كلفناه أن يحلل هذه القطعة أو أن يصور كل لفظة ويرسم كل حرف لكان ذلك ضربا من التعسف وبابا من أبواب العنت، ولتراخت من جراء ذلك حركة الفهم وأبطأ سير الذهن، والكلام لا يقبل هذا التقسيم ولا يحتمل هذا التجزيء»[52].

حتى الشعر الوصفي، وهو أقرب ألوان الشعر إلى التصوير، لا يصور لك الشيء كما هو، بل كما يراه الشاعر، فهو «يخلع حلة من حلل الخيال بعد أن يحركه الإحساس»[53]. ويستشهد المازني بأبيات لابن حمديس في وصف منظر طبيعي، ويعلق عليها بأنها مع براعتها لا تؤدي صورة واضحة للذهن

وأي لغة تبلغ أن تصور لك الشيء كآلة التصوير الشمسي؟ ليس بنا إلى ذلك حاجة لأن ضيق حظيرة اللغات مدعاة لسعة مجال الخيال[53]. والشعر يلذ القاريء بتجدد ما يأخذه من معانيه، «فأما ما يأخذ على الخيال مذهبه ولا يترك له مجالا فهذا هو الغث الذي لا خير فيه، لأن حالات النفس درجات، فإذا أنت صورت أقصى درجاتها لم تبق للخيال من عمل إلا أن يسف إلى ما هو أحط وأدنى، ولذة الخيال في تحليقه، ومن هنا قالوا في تعريف الشعر إنه لمحة دالة ورمز لحقائق مستترة[54]

والمازني ميال في كتاباته النقدية إلى أن يصف تأثير الكلام أو العمل الأدبي في متلقيه (يتفق هذا الميل مع الألفة التي يشعر بها القاريء لأعماله الإبداعية)، وشكري على الضد منه، معني بحالة المبدع، وإن التقيا في أن «الخيال» هو خاصية اللغة التي تعبر عن إحساس الشاعر بالحياة. يكرر شكري وصف الشاعر بالعبقري، ويرمي غالبية القراء بفساد الذوق، لأنهم يطربون للمبالغات الفجة، والأخيلة السقيمة، وتعجبهم كثرة التشبيهات، «وليس الخيال مقصورا على التشبيه، فإنه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها.. والشاعر الكبير ليس هو ذا التشبيهات الكثيرة الذي يكثر من مثل وكأن، ولو كان ليس بعدها إلا المعنى المتضائل، والصورة المضطربة، غير المتجانسة الأجزاء.

فإن الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة، وشرح عواطف النفس وحالاتها، والفكر وتقلباته، والموضوعات الشعرية وتباينها، والبواعث الشعرية. وهذا يحتاج فيه إلى خيال واسع[55]، وكأن شكري شعر بأنه يدور حول نفسه ولا يقدم تعريفا واضحا للخيال سوى أنه صنعة الشاعر الكبير أو العبقري، فعمد إلى تحديده بالتمييز بين «التخيل» و«التوهم». والتمييز بين هاتين العمليتين العقليتين ركن مهم في فلسفة كولردج الفنية. وشكري لا يلخصها-وقد يكون ذلك مستحيلا في سياق مقدمة صفاتها الغالبة هي الهجوم-بل يقدم تعريفا من عنده لكل من المصطلحين: «فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق. ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق. والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود. ويمثل للنوع الأول بقول الشريف الرضى:

**مـا لـلـزمـان رمـى قـومـى فـزعـزعـهـم**
**تـطـايـر الـقـعـب لمـا صـكـه الحـجـر**

ويمثل للثاني بقول المعري:

**واهـجـم عـلـى جـنـح الـدجـى ولـو أنـه**
**أسـد يـصـول مـن الـهـلال بمـخـلـب**[55]

ويبدو من هذه التفرقة وهذا التمثيل أن شكري حصر نفسه في نطاق التشبيه، وأتى بكلام يشبه-في ظاهره على الأقل. ما قاله النقاد القدماء عن «إصابة التشبيه»، وعدوه داخلا في «عمود الشعر». ولعله لو شرح ما أراده «بالحق» و«الحقائق» والعلاقة بينها وبين «العاطفة» التي جعلها-كغيره من الرومنسيين-جوهر الشعر[56]، لفهم القراء الذين شبع فيهم ذما أنه يريد «بالتخيل» شيئا آخر غير إصابة التشبيه. على أن هؤلاء القراء سيحارون بينه وبين المازني الذي لا يعجبه تعريف شليجل للشعر بأنه «مرآة الخواطر الأبدية الصادقة» فيتساءل: «ما هو الحق؟ وكيف يوصف بأنه أبدي؟ وما هو مقياسه؟.. إنه لا أبدى فيما نعلم إلا عواطف الإنسان.. ألست ترى أن أغاني المستوحشين التي يمتدحون فيها الحرب والشر والقساوة والخبث والدهاء والخديعة هي غاية العقل عندهم وقصارى ما يبلغهم الحزم والكياسة وإن استكت منها أسماع المتحضرين لهذا العهد وبرئت إلى الله منها نفوسهم، ولكنها شعر لا ريب فيه!»[57]

أما العقاد فقد سيطرت عليه فكرة الآرية والسامية، وهي فكرة أخذها عن رينان وحاول التصرف فيها حتى يخرج بها من نطاق العنصرية إلى نطاق المجردات. ونحن نجد هذه الفكرة في مقدمته للجزء الثاني من ديوان شكري (1913) كما نجدها في كتابه عن ابن الرومي (1929). يقول في الأولى:

«الآريون أقوام خيالي نشئوا في أقطار طبيعتها هائلة، وحيواناتها مخوفة، ومناظرها فخمة رهيبة. فاتسع لهم مجال الوهم وكبر في أذهانهم جلال القوى الطبيعية. ومن عادة الذعر أنه يثير الخيالات في الذهن ويجسم له الوهم. فيصبح شديد التصور، قوى التشخيص لما هو مجرد عن الشخوص والأشباح.

والساميون أقوام نشأوا في بلاد صاحية ضاحية، وليس فيما حولهم ما

يخيفهم ويذعرهم، فقويت حواسهم وضعف خيالهم.

ومن ثم كان الآريون أقدر في شعرهم على وصف سرائر النفوس، وكان الساميون أقدر على تشبيه ظواهر الأشياء، وذلك لأن مرجع الأول إلى الإحساس الباطن، ومرجع هذا إلى الحس الظاهر.

وهذا الفرق بين الآري والسامي في تصور الأشياء هو السبب في اتساع الميثولوجي عند الآريين، وضيقها عند الساميين. فليست الميثولوجي إلا إلباس قوى الطبيعة وظواهرها ثوب الحياة، ونسبة أعمال إليها تشبه أعمال الأحياء. وتلك طبيعة الآريين فإنهم كما قلنا قد امتازوا بقوة التشخيص والخيال على الساميين.

وهذا أيضا هو السبب في افتقار الأدب السامي إلى الشعر القصصي، ووفرة أساليب هذا النوع من الشعر في الأدب الآري. فإننا إذا راجعنا أكبر قصص الهنود والفرس، وتقصينا الملاحم الغربية قديمها وحديثها، وجدنا أنها تدور كلها على روايات الميثولوجي، وتستمد منها أصولها. وقد وسعت القصص منطقة الشعر الغربي فكانت له ينبوعا تفرعت منه أساليبه وتشعبت أغراضه ومقاصده. وحرم الشعر العربي منها فوقف به التدرج عند أبواب لا يتعداها».

ولكي لا يحرم الشاعر العربي المعاصر (مثل شكري والعقاد بطبيعة الحال، وصاحبهما المازني) من فضائل الشعر الآري، يضيف العقاد: «وأيما شاعر كان واسع الخيال قوي التشخيص فهو أقرب إلى الإفرنج في بيانه وأشبه بالآريين في مزاجه، وإن كان عربيا أو مصريا»[58].

ولم تكن هذه أول مرة يتعرض فيها أديب عربي للمقارنة بين شعر العرب وشعر الأمم الإفرنجية، بل إننا رأينا الملامح الأولى لنقدنا الأدبي الحديث في مثل هذه المقارنات التي أجراها سليمان البستاني مترجم الإلياذة، ولكن صورتها عند العقاد اختلفت قليلا لأنه أدخل عليها نظرية الحتم الجغرافي، ونظرية الأجناس البشرية، وكلتاهما غير مبرأة من الهوى، وقد تذرع بهما «الرجل الأبيض» كي يسيطر على سائر شعوب الأرض. وقد نبتسم-وبعض الكدر ابتسام إذا تذكرنا قول العقاد نفسه حين جاوز مرحلة الشباب والكهولة إن المذاهب الأدبية العالمية يمكن أن تمحو الشخصية القومية، أو قوله-حوالي ذلك الوقت-إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك

المحصول الذي يعطيكه بيت واحد، أو إذا تذكرنا قول الجاحظ حين كانت الحضارة العربية في أوج مجدها إن العرب اختصوا بالشعر دون سائر الأمم. ولكننا نحمل ذلك كله على «تاريخ الذوق»، كما نحمل ارتفاع الأمم وانحطاطها على التاريخ بعوامله المعقدة المتشابكة التي تبتلع الجغرافيا كما تبتلع الأجناس.

ويبقى-من وجهة النظر العلمية البحتة-أن العقاد لم يشرح لنا في هذا النص طبيعة «الخيال» باعتباره «قدرة» عقلية، أو «التخيل» باعتباره «عملية» عقلية، وترك الأمر مبهما، سواء بالنسبة للخيال السامي أو الخيال الآري، كما تركه صاحباه بالنسبة للخيال مطلقا. على أن العقاد يعود بعد النص السابق بست وعشرين سنة فيتكلم عن الخيال في مقال بعنوان «الفهم»، ويعرفه بأنه ملكة تعين على استحضار الصور والأحاسيس والإحاطة بالواقع من جميع نواحيه، توسعة لآفاق الحياة حتى نستطيع أن نعيش في أكثر من مكان واحد أو أكثر من لحظة واحدة، بما نستحضره من الأماكن البعيدة والقريبة، وما نستحييه من الصور الحاضرة والماضية[59]. ولا شك أن العقاد اقترب بهذا التعريف من فلسفة كولردج في الخيال (وقد أثرت في كل من جاء بعده من الرومنسيين، من صاحبه وردزورث إلى كروتشي) فالخيال عند كولردج قدرة-مهارة عقلية موازية للتفكير، وأساسها الفطري هو الربط بين المدركات بتخليصها من قيد الزمان والمكان، أما من حيث هي عمل واع (أو بتعبيرنا مهارة عقلية) فهي «تخلق» مركبات جديدة من المعاني وهي بذلك تحاكي الخلق الأول. ويبدو أن العقاد طوى هذا الجزء من نظرية كولردج عامدا، ليتجنب هذه الكلمة الشائكة، كلمة «الخلق». على أنه حوّل هذه القدرة بعيدا عن أساسها الفطري، وربطها بالوعي أكثر مما أراد كولردج أو مارسها في شعره. ولعل هذا التحول كان انعكاسا لمنهج العقاد العقلي الصارم، والواعي بصرامته، والذي ظهر في شعره أيضا، فجنى على وهج العاطفة أحيانا، وافتعل موضوعات بعيدة عن روح الشعر أحيانا أخرى (كما في معظم قصائد «عابر سبيل»).

وتناول الفرق بين الخيال والوهم في مناسبة ثانية، فربط بين الوهم وبين الفن الرخيص الذي يرضي شهوة من الشهوات يفتقدها الإنسان في عالم الحس فيموهها عليه في عالم الأحلام. وهذا قريب من تفكير كولردج

أيضا، إذ إنه يجعل التوهم نوعا من التذكر، أي استحضار الصور، فهو قريب من عالم الحس، وبعيد عن عالم الفكر المبدع. ونجد العقاد في مناسبة ثالثة يتحدث عن الخيال على أنه وسيلة الفن لطلب الحقيقة، فيقرر «أننا نرتقي في تقدير الفن كلما ارتقينا في تقدير الحق والبداهة وفي العلم بوظيفة الخيال فليس الفن مقيدا بالحس والمدركات الحسية، وليس الخيال اختراعا منعزلا عن حقائق الأشياء بل هو وظيفة مبدعة تنفذ من أسرار الخلق إلى الصميم.[60] وإنما الفرق بين الفن والفلسفة أن الفن تجسيد أي تفكير بالصور، بينما الفلسفة تقوم على التجريد. ومن ثم فهو يرفض مبدأ المحاكاة الذي يعتمده الكلاسيون. ويتراءى لنا من خلال هذا الرفض تأثره بالفلسفة الأفلاطونية (التي تأثر بها الرومنسيون جميعا) إذ إن المحاكاة-في المفهوم الأفلاطوني-تبعدنا عن الحقيقة، غير أن الرومنسيين أضافوا فكرة الخيال المباع، فأحلوا الفن أرفع مكان، بينما طرده أفلاطون من مدينته الفاضلة.

3- لم يكن في تقرير مبدأ «العاطفة» صعوبة كبيرة، ولكن فهم طبيعة الخيال ووظيفته في الشعر والفن الأدبي عامة اصطدمت بكثير من المفاهيم الراسخة في البيئة الثقافية. وهل ثمة ما هو أعقد من مفهوم «الحقيقة»؟ ليس الخيال مجرد نقيض للمحاكاة. فهو يفتح الباب لسؤال قد يبدو ساذجا، ولكن البيئة الثقافية كانت تلح في طلب الإجابة عليه، وهو: أليس الخيال مرادفا للكذب؟ كان للنقاد العرب القدماء موقفان مختلفان من قضية الصدق والكذب؟

كان للنقاد العرب القدماء موقفان مختلفان من قضية الصدق والكذب. كان القول السائر عندهم أن «أعذب الشعر أكذبه».

يقول صاحب الصناعتين-على سبيل المثال-إن الشعر «أكثره قد بني على الكذب والاستحالة. من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات، والألفاظ الكاذبة، وقذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول البهتان، لا سيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وأفحله، وليس يراد منه إلا حسن اللفظ، وجودة المعنى».

وليس الأمر مقصورا على الجاهليين-فإن «صاحب الرياسة والأبهة-(أي من معاصري أبي هلال لو خطب بذكر عشيق له، ووصف وجده به، وحنينه

إليه، وشهرته في حبه، وبكاءه من أجله لاستهجن منه ذلك، وتنقص به فيه، ولو قال في ذلك شعرا لكان حسنا.»[61]

وكان الاتباعيون أو الكلاسيون العرب سائرين على هذا المبدأ، يرون أن الخروج على الآداب العامة في الشعر ليس مما يعاب به الشاعر، لأن الشأن في الشعر الكذب. وأذكر أني كنت في صباي أقرأ في نسخة قديمة من ديوان حافظ إبراهيم، فوجدت فيه قسما للخمريات، وقد مهد له صاحب الديوان بأنه جرى فيه على طريقة الشعراء، وقبله كان البارودي- وهو من أصحاب الرياسة-إذا نظم فيما يشبه ذلك قدم له جامع الديوان بقوله: «وقال يروض الكلام»

أما الكتابة «فعليها مدار السلطان» كما يقول أبو هلال. ولذلك تجاهل نقاد الأدب من فنونها ما قصد به الكاتب تصوير حالة، أو وصف جانب من الحياة الاجتماعية في أيامه، مثل كثير من نثر الجاحظ وأبى حيان التوحيدي، ومثل المقامات التي احتاج الحريري أن يقدم لما صنعه منها بدفاع واعتذار، فهو لا يعدم من الجهال أو الحاقدين من يتهمه بمخالفة الشرع، مع أنه ما أراد بهذه الحكايات إلا التنبيه والتهذيب والتعليم.

وقد كانت هذه حجة المؤلفين الجادين ممن أقدموا على ترجمة الروايات أو تأليفها أو التعريف بها في أوائل هذا القرن، كما رأينا من قبل. فكانوا في محاولتهم الاستفادة من رواج فن القصص بين عامة القراء يعمدون إلى رشوة القارئ بقصة الحب لكي يقدموا له بعض المعلومات التاريخية أو بعض العظات الأخلاقية، ورشوة الناقد بحشد المعلومات أو حشر المواعظ حتى يتسامح في قصة الحب. ونصادف من الكتابات النظرية القليلة في أواخر القرن الماضي اسم «الرواية الخيالية»، مع مرادفين: «الفرية» و«الإفكية»[62]. ومع ذلك يفرق هذا الكاتب بين نوعين من الروايات: نوع «غلب عليه الغلو في وصف الأمور العجيبة، والأحاديث المستغربة، والحروب العوانة، مما لا يسهل تصديقه، وتبعد عن العقل حقيقته» ونوع «تحروا فيه وصف الطبيعة والتشبيه بالواقعيات»[63]، أو «ذكر الحوادث التي حدثت أو يكون حدوثها ممكنا»[64]. ويظهر من هذا أنهم استحسنوا مبدأ «مشاكلة الطبيعة» أو موافقة العقل» وهو ما كان يحرص عليه الكلاسيون، وترد في هذا السياق إشارة إلى بوالو الشاعر الفرنسي الذي يعد واضع دستور

الكلاسية بكتابه «فن الشعر»، كما ترد أسماء الروائيين «رتشاردسن وسويفت في إنجلترا، وبرنار دي سان بيير ورابليه في فرنسا» وهم جميعا معدودون في الكلاسيين، وإن كانت بينهم فروق كبيرة.

وبقدر ما وجدت «المدرسة الحديثة» أو الرومنسيون العرب أن الشعر بحاجة إلى ثورة تقطع ما بينه وبين «الكذب التقليدي» وتخلصه للتعبير الصادق عن أعمق عواطف الشاعر الذاتية، رأوا من الضروري كذلك أن يصححوا المفهوم الكلاسي للقصص الذي يحصر الصدق في موافقة ظاهر العقل أو ما جرت به العادة.

يصف العقاد الشعر العصري بأنه شعر مطبوع، صادق، كشعر العرب القدماء، لا لأنه يعيد ما قالوه، بل لأنه يعبر عن نفوس أبناء هذا العصر، كما عبر أولئك عما كانوا يشعرون به في عمرهم. ثم يصف عصور الانحطاط بأنها عصور انعدم فيها الابتكار، وقتلت روح البراعة والصدق، فظهر الكذب في الإحساس، والتقارب في سياق النظم، ثم بدأ الأدب ينقه من هذه الآفة «حين بلغت دعوة الحرية مسامع الشرقيين»، فشعر الفرد بذاتيته، أو على حد تعبير العقاد، «تنبهت الطباع» فكان من ذلك اختلاف الأساليب بين الكتاب والشعراء.

فالعقاد يربط الصدق بدعوة الحرية ويربطهما معا بالفكرة الأثيرة لديه، فكرة الفردية. ومن هذه العوامل الثلاثة وجد ما يسمي بالشعر العصري[65]. ولا يبعد عنه شكري حين يربط الشعر المطبوع الصادق بالفكرة الأثيرة لديه أيضا، فكرة العاطفة القوية التي تتملك الشاعر، ومن أجل ذلك لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي، في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه.. ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل، من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها.. وإذا نظرت إلى الشعر العربي وجدت أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا أصدق عاطفة ممن أتى بعدهم. والسبب في ذلك أن النفوس كانت كبيرة، والعواطف قوية، لم يتلفها بعد، الترف والضعف.»[66]

فمفهوم الصدق بالنسبة إلى الشاعر الغنائي معناه أن يكون الشعر معبرا عن وجدان قوى وشخصية متفردة، ومن ثم فقد لا تكون الحصيلة كلاما يطمئن إليه القراء على أنه «حقيقة»، بل إن «الشاعر الكبير» في رأي

شكري، «لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنّهم بالرغم منهم. فيخلط شعوره بشعورهم. وعواطفه بعواطفهم»[67]. ولا شك أن شكري قد بلغ في هذا القول الحد الأقصى من تفرد الذاتية وهيجان الشعور الباطني، حتى اقترب-بالفعل-من التصور السيريالي لما ينبغي أن يكون عليه الشعر (وبعض شعره يمكن أن ينطبق عليه هذا الوصف).[68]

ولكن إذا كان الخيال-كما فهم من الفقرة السابقة-هو القدرة المبدعة التي تشكل القصيدة وتبرز الحقيقة الكلية في صورة محسوسة، فكيف يتفق هذا مع كون الشعر تعبيرا ذاتيا عن عاطفة يمكن أن تكون خارجة عن حدود العقل؟ لعل الرومنسيين العرب طرحوا على أنفسهم هذا السؤال، ولعله لم يكن ملحا بدرجة واحدة عند الجميع (أليسوا مختلفين؟) فليس لنا أن نتوقع، مثلا، أن يزعج العقاد كما يمكن أن يزعج شكري. ولكننا نتوقع أنهم جميعا وجدوا ما يشبه الحل (ولا يمكن أن يكون حلا نهائيا، لأن القلق الدائم قدر كل الرومنسيين) في كلمة كيتس التي لا يمكن أن تكون مجهولة لأي منهم: «أن الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال. فكلاهما الجمال والحقيقة هما «الحياة». الحياة هي معشوقة الشاعر، كل عواطفه مرجعها إلى حب الحياة، كما يقول شكري، أشدهم تشاؤما: «الحياة في نظر الشاعر الذي يعيش لفنه الجليل قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها. ففيها نغمة البؤس والشقاء، وفيها نغمة النعيم والجذل، وفيها أنغام الحقد واللؤم، والشر والندم، واليأس والكره، والغيرة والحسد، والمكر والقسوة، وأنغام الرحمة والجود، والأمل والرضا والحب. إن مزية الغزل سببها أن حب الجمال حب الحياة. وكلما كان نصيب المرء من حب الجمال أوفر، كان نصيبه من حب الحياة أعظم.. وليست محبة الفرد للفرد إلا مظهرا من مظاهر هذه العاطفة الواسعة التي تحنو على كل جمال يستجلي في الحياة. وهذه العاطفة الشعرية تفيض ضياءها على كل شيء، حتى على جوانب الحياة المظلمة الكريهة، فتحبوها جمالا فنيا.»

هكذا يكون الجمال صادرا عن نفس الشاعر، منعكسا على الحياة. (وهكذا هو أيضا عند العقاد)[70]. وشأن الحقيقة شأن الجمال: «إن وظيفة الشاعر في الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره، والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق»[71] وهذه الكلمات ليست إلا وصفا

آخر للخيال، كما أن الجمال الفني الذي تخلعه العاطفة على شتى جوانب الحياة هو من صنع الخيال، لأن الفن والخيال شيء واحد كما مر بنا في كلام العقاد. الجمال والحقيقة إذن-صنوان، كلاهما وليد الخيال، والعاطفة الكبرى التي تحرك خيال الشاعر، العاطفة التي تشمل كل العواطف، هي حب الحياة. يشرح نعيمة هذا المعنى بأسلوب المثل:

«تسألونني: هل الشعر خيال فقط وتصوير ما ليس كائنا كأنه كائن؟ وأنا أسألكم بدوري: ما هو الفرق بين الحقيقة والخيال، وهل من حد فاصل بينهما؟ أنتم واقفون على ربوة تشرف على البحر، تراقبون من هناك كيف تبتلع الأمواج سلكا بعد سلك من أشعة الشمس المنحدرة، وبينكم وبين البحر غابة محدودة الأطراف من الصنوبر والأرز والسنديان. في أسفل الربوة واد تراكمت فيه الصخور بعضها فوق بعض، تجري بينها مدمدمة مياه جدول صغير. وفي نهر الذهب المكون من أشعة الشمس المتلاشية ترون باخرة يتصاعد منها عمود من الدخان إلى قلب الفضاء. الشمس والبحر والغابة والوادي والباخرة قد اصطفت في مخيلتكم بهيئة صورة متناسبة الألوان والخطوط، قماشها الأفق وإطارها الفضاء. الصورة تسحركم بتناسبها ودقة ترتيبها ودهنها وتناسب النور والظل فيها، أهي حقيقة أم خيال؟ إذا قلتم حقيقة فاسمحوا لي أن أذكركم بالأفعى التي التفت على صخرة بالقرب منكم وقد أمسكت بين فكيها ضبا تحاول أن تزدرده عشاء يومها، أو بالثعلب الذي انزوى بين الصخور القريبة منكم ودمه يسيل من رصاصة أصابته من يد الصياد، أو بالديدان التي تتململ في برك الماء المنتنة في الوادي. هل عددتم الأشجار في الغابة وميزتم الأرز من الصنوبر والسنديان من البلوط؟ وبالإجمال هل رأيتم كل ما مرت أعينكم فوقه من رأس الرابية إلى خط الأفق وجعلتموه جزءا من الصورة التي تتمتعون بجمالها؟ كلا. ولماذا؟ أليست كل هذه التفاصيل جزءا من الحقيقة التي أمامكم والتي تتمكنون من رؤيتها لو شئتم؟-نعم (يقصد: بلى). ولكن صورتكم كاملة بدونها، وجمالها في أنها مركبة من جمال المجموع لا تفاصيل الفرد».(72)

لندع مسألة التفاصيل جانبا، فالانتقاء قانون من قوانين الحياة لا الفن فحسب. ولكن سؤالنا الملح هو: ماذا عن الأفعى والثعلب والديدان؟ أليست

هي أيضا مادة صالحة للفن؟ ألا يمكن أن يصنع الفن منها «جمالا»؟ هل الجمال مقصور على ما ثبت لنا بالتجربة أو اصطلحنا على أنه خير؟ إذا كان مرجع الجمال كله والفن كله والخيال كله والوجدان كله هو حب الحياة، والحياة فيها كل هذه الأشياء، فهل يجب أن يبقى خيال الشاعر أسيرا للربوة والبحر والغابة؟ ربما كان نعيمة ميالا بطبعه إلى كل ما هو طيب في هذه الحياة، لعله يقول، مثل زميله إيليا أبي ماضي: «كن جميلا تر الوجود جميلا»، ربما كان زميلهما جبران، الذي تقمصته روح «النبي»، قادرا على أن يستلهم الحب والخير والجمال من كل موجود، ولكن سيأتي على آثارهم مواطنهم إلياس أبو شبكة الذي تخزه دوافع الشر ويتجهمه مثال الطهر، فيصوغ من هذا الصراع نمطه الفريد من الجمال. أما عبد الرحمن شكري الذي يقول إن «الشعراء كماليون» فهو يعرف أيضا أن الشاعر «إذا نبذ عقيدة اقتران الجمال والخير إنما ينبذها شوقا إليها، كما يهجر المحب عشيقته من هجرها إياه[73]. حقيقة عرفها بودلير من قبل، وربما كانت هي المنعطف الذي انفصلت عنده الرمزية، ومن بعدها السيريالية، عن أمهما الرومنسية.

كانت قضية الصدق في الشعر، بجذورها الفلسفية العميقة من أغمض ما عالجه الرومنسيون العرب، ولا سيما أنهم كانوا ينطلقون من قضية ظاهرة السخف، وهي قضية الزينة اللفظية الجامدة التي عبر عنها أنصار القديم بقولهم إن أعذب الشعر أكذبه. وربما كان لهذا الغموض تأثيره في الطبقة التالية من الرومنسيين الذين لم يهتموا كثيرا بالنظرية، والذين كانت العاطفية هي ميزتهم الأساسية، ولو أن عواطفهم كانت، في الغالب، منحصرة في الحب الفردي، ومن ثم كانت أقل عمقا وشمولا (ولو أنها قد تكون أكثر اشتعالا كما عند إبراهيم ناجي).

ولكننا نجد لرواد الرومنسية كلاما عن الصدق والكذب في القصص أقل فلسفية وأقرب إلى صنعة الكتابة، مع أنهم لم يمارسوا الكتابة القصصية إلا قليلا.

لقد أشار المازني إلى ما عده الكلاسيون إسرافا في الخيال من «الاعتماد على ذكر الغرائب التي يتوهم العامة وقوعها، ولو ثبت عند الخاصة أنها ضرب من المحال.» كما في قصص الجان والغيلان والطلاسم والرقى. قال

المازني:

إذن فما هذه الشياطين وعرائس البحر والغاب وما إليها مما ابتدعه خيال الغربيين ووصفوه في شعرهم؟ من أين جاءوا بهاتيك المحالات؟ وكيف عرفوها ووصفوها، ولا خبر لأحد من أبناء الدنيا بها ولا عهد؟ ولمن يقوم بنفسه هذا الاعتراض بعض العذر، فلعله لا يدري أن هذه الشخصيات ليست مخلوقة خلقا وإنما هي، على بعدها وغرابتها، مما استحدثه الخيال النشيط من مألوف بنات الدنيا ولصوصها. فهي أسماء مستعارة لشخصيات مكونة من متفرق ما يلحظ في ناس هذه الدنيا، وهو خيال، ولكنه محلق في سماء الشعر بجناحين من الحقيقة»[74]

والمازني، في هذا النص، لا يزال يتكلم عن الشعر، ولكن كلامه ينطبق على القصص أكثر من الشعر، وعلى كل حال فمان انتقال مفهوم الحقيقة، كما يتصورها الرومنسيون، من مجال الشعر الغنائي إلى مجال القصص يحل مشكلة الاختراع، فلا يُنظر إلى الوقائع الجزئية في القصة أو الرواية أو المسرحية سواء الأحداث أو الشخصيات، إن كانت «صادقة» أي منقولة عن الواقع، أو غير صادقة بهذا المعنى، بل ينظر إلى مجموع هذه التفاصيل والعلاقات بينها، من حيث دلالتها على حقيقة كلية من حقائق الحياة. ونقض الرومنسيين لفكرة المحاكاة يؤكد هذه الحرية التي يتمتع بها القاص في نسج الأحداث ورسم الشخصيات، على أن المنحى الرومنسي في الكتابة القصصية لم يكن جديدا كل الجدة، فقد رأينا تباشيره في مقال لفرح أنطون نشر قبل مقال المازني بسبع عشرة سنة، وفي مقال أنطوان دعوة إلى «قوة الاختراع» و «قوة الحركة» ولكنه نظر فيهما إلى عنصر التشويق، لا إلى الحقيقة الفنية التي يمكن أن يرمي إليها القاص، بل إن دعوته لكتّاب الرواية إلى التزود بمعرفة واسعة في مختلف العلوم ولا سيما علمي النفسي والاجتماع (البسيكولوجيا والسوسيولوجيا) كانت تستند إلى ضرورة كون التفاصيل مقنعة، وهو شرط لازم لجودة الكتابة الروائية-مهما يكن أسلوبها- كشرط التشويق، إلا أنه لا يتعرض للتفاصيل الخارجة عن مجالات العلوم المختلفة، والمأخوذة من الحياة مباشرة، كما أنه لا يتعرض للحقائق الكبيرة التي تميز الفن الكبير، ويتناول المازني الفرق بين الفن والتشويق المجرد في مقال متأخر[75]. فهو يقرر أولا أن المعول في القصة على طريقة التناول لا

على الموضوع. فربما كان الموضوع شديد البساطة، ولكن التناول الفني للحادثة أو الحوادث يرفع القصة إلى أعلى مرتبة، والعكس صحيح فرب قصة تستهوي القارئ حتى يعكف عليها ويلتهمها لشدة حذق صاحبها ببواعث التشويق ومن هذه البواعث: الاعتماد على الوقائع وما فيها من غموض وإشكال وما تنطوي عليه من مفاجآت معقولة أو بعيدة الاحتمال، كما في الروايات البوليسية وقصص المغامرات. وفن الكاتب هنا هو فن التشويق. ومثل هذه القصص لا تعد من الأدب الرفيع. ويبدو من هذه الملاحظات أن ما يسميه المازني «التناول الفني» يختلف عن «فن التشويق» وأن الأول أعلى مرتبة من الثاني. وفي ضوء المفهوم الرومنسي للتناول الفني نفهم أن المقصود هنا هو نشاط الخيال في اختيار التفاصيل والربط بينها للوصول إلى الجمال الفني الذي يتطابق وإدراك حقيقة من حقائق الوجود. أما «فن التشويق» فلا يعدو جذب انتباه القارئ بتقليبه بين حالات متعاقبة من الحيرة والدهشة، دون أن يكون للكاتب هدف وراء ذلك.

فطبيعة الخيال ووظيفته تحددان قيمة العمل القصصي. فأما إن كان الخيال أقرب إلى «التوهم»-أي استحضار الصور لتحريك رغبة عند القارئ[76] فالعمل القصصي دون مرتبة الأدب الرفيع، وأما إن كان «الخيال المبدع» هو المتصرف في صياغة الأحداث وتصوير الشخصيات فنحن أمام عمل فني يجلو جانبا من جمال الحياة وحقائق الحياة، كما هو شأن الفن الجدير بهذا الاسم، والمتعة التي نحصل عليها من مثل هذا العمل هي متعة راقية وليست مجرد إشباع لشهوة ما[77]. لم تعد القضية في القصص إذا قضية تبرير للكذب بما يدس في ثناياه من عظات أخلاقية أو معلومات تاريخية أو تدريبات لغوية. لقد أصبح «الاختراع» في القصص شيئا مسلما به، بل شيئا مطلوبا، ولكن كان على الناقد الرومنسي أن يميز بين اختراع يقوم على الخيال، واختراع يقوم على الإيهام. الأول «صادق»، كما يكون الفن الكبير صادقا، والثاني «مذنب»، لا بمعنى أنه مخترع، بل بمعنى أنه لا يجلو حقيقة ما.

لقد كان هذا الفهم الجديد للصدق والكذب في الأعمال القصصية إضافة مهمة إلى فن القصص، لم يغيرها التحول نحو الواقعية إلا من حيث نوع «الحقيقة» الفنية ومدى ارتباطها بالواقع الاجتماعي. لذلك نصاب

بشيء من الدهشة عندما نطالع حوارا حول الصدق والكذب في القصص يرتد بنا إلى مدلولها القديم قدم القصة في الأدب العربي، الذي يجعل الصدق مرادفا للأمانة في نقل الوقائع، والكذب مرادفا للاختراع. ونتبين أن هذا الفهم كان جزءا من التراث الثقافي لا يريد أن يتزحزح. ولعله غير مختص بالبيئة الثقافة العربية التقليدية، بل عام في كل مستوى ثقافي بدائي، كما تشهد بعض المجلات الشعبية في الغرب، التي تتخصص فيما تسميه «القصص الحقيقية». ولكن الذي يثير دهشتنا أن هذا الحوار جرى بين ثلاثة من أقطاب الأدب في مصر، وهم الحكيم والعقاد والمازني. وقد يخفف من هذه الدهشة أن الحكيم بدأ هذا الحوار في مقال عابر، وأن صاحبيه رداه بغير عناء إلى جادة الصواب في هذا الموضوع، وأن دلالة المقال الاجتماعية قد تكون أهم من قيمته النقدية.

كان عنوان المقال الذي نشر في مجلة «الثقافة» (وكانت تصدرها «لجنة التأليف والترجمة والنشر» وهي لجنة علمية وقور مؤلفة من عدد من أساتذة الجامعة وكبار رجال التعليم) هو: «أثر المرأة في أدبائنا المعاصرين»[79]. وكانت مناسبته أن العقاد حين أصدر روايته الوحيدة «سارة»، قبل مدة وجيزة، ظهر من تفاصيل الرواية أن بطلها «همام» هو العقاد نفسه. فأخذ الناس يتساءلون سواء القراء العاديون والأدباء-من هي سارة، لاسيما وأن الرواية قدمتها في صورة امرأة شديدة الإغراء، دخل معها همام-العقاد-في علاقة غرامية عنيفة. فكتب الحكيم أن العقاد في هذه القصة»... يضع تحت أنظارنا صورة امرأة لا شك عندنا في أنها حقيقية، وأنه قد التقى بها وجها لوجه، وأنه انتفع بها كثيرا في دراسته لخلق المرأة وطباعها، وأنها قد أثرت في مجرى حياته بعض التأثير، وعدلت أو أضافت إلى علمه بالحياة الشيء الكثير، ووجه يقيني بكل هذا أن العقاد كاتب صادق قليل الالتجاء إلى الخيال والاختراع (تأكيد الكلمات من عندي)

فمثل هذه الملاحظة ترد في سير الأدباء، كما ترد في سير غيرهم من المشاهير، والبحث عن «أثر المرأة في أدبائنا المعاصرين» قد يلقي بعض الضوء على تطور شخصياتهم، وقد يلقي ضوءا أكثر على العلاقات الاجتماعية في فترة معينة، ولكنه لا يقول شيئا ما عن العمل الأدبي الذي تستخلص منه هذه المعلومات. ولعل هذا هو ما قصده الحكيم بالضبط.

فإن ترك الرواية والكلام عن دلالاتها الحقيقية يتضمن-فوق ما فيه عن إثارة لفضول القارئ العادي-استخفافا ماكرا بقيمة الرواية كعمل أدبي (وهذا غير مستغرب من الحكيم). ولم يكتف الحكيم بهذا، بل زج بالمازني في الحديث من طريق المقارنة بينه وبين العقاد. فإذا كان العقاد كاتبا صادقا فإن المازني ذو موهبة في الكذب. ويضيف الحكيم: «وهنا لا أجد أعسر من البحث عن المرأة في حياة المازني. إن المازني أكثر الكتاب تصويرا لنفسه ولحياته وبيئته، ومع ذلك فالويل لمن يؤرخ له. إن قدرة المازني في الخيال والاختراع، واختلاط حقه بباطله قد أسدل حجابا كثيفا على وجهه الحقيقي. وأنا في الحقيقة عاجز عن أن أستخلص من بين رواياته الكثيرة اللذيذة التي تعج بالنساء المدللات، والأوانس الرشيقات، امرأة واحدة أستطيع أن أقول إنها كانت صاحبة الشأن الأول في حياته. على أن الذي لا شك فيه عندي بلا نزاع أن هذه المرأة موجودة بالفعل ولولاها ما استطاع المازني أن يكتب قصصا»[80] (تأكيد الكلمات من عندي)

وقد نشر في عدد تالي من «الثقافة» رد للعقاد وآخر للمازني. أما العقاد فقد علق على وصف الحكيم إياه بأنه «كاتب صادق قليل الالتجاء إلى الخيال والاختراع موضحا أن الخيال ضروري لفهم الشيء الماثل بين أيدينا كضرورته لاختراع شيء غير موجود قياسا على شيء موجود[81]. فهو إذن يستبعد كلمة الصدق، بمعنى حكاية الواقع، باعتبارها كلمة لا مكان لها في الفن. وأما المازني فيستبعد أن يراد بالصدق «أن يروي الكاتب قصة وقعت بجملتها وتفصيلها بلا نقص أو زيادة.. وإنما المعول في الصدق والكذب على طريقة العرض وأسلوب التناول، والإخلاص في التعبير والتصوير. ولا وزن لكون القصة مما وقع للكاتب أو لسواه، أو مما تخيل، وقد يأخذ الكاتب بعض الواقع فيضيف إليه أو ينقص منه، ويبني قصته مما جرب وعرف وتخيل أيضا، ولا سبيل إلا إلى هذا المزج بين الحقيقة والخيال. وإذن فالحكيم مخطئ إن ظن أن العقاد لم يفعل في رواية سارة أكثر من أن يروي حادثة كما وقعت، «فإن مزية سارة الغوص في لجة النفس لا الحكاية بمجردها، والكشف عن أخفى خفاياها، والتحليل الدقيق للخواطر» وهذا كله من عمل الخيال. وكذلك يستطيع الحكيم إن شاء أن يجد في «إبراهيم الكاتب» صفحات قليلة من حياة المازني، ولكن هذه

الرواية لم تعن بسرد واقعة حقيقية، «بل بتصوير حالات النفوس ونوع استجابتها للحوادث ورسم الشخصيات المختلفة.»[82]

إن هذا الحوار يبدو لنا اليوم أشبه بالفكاهة، ولعله لم يخل من شيء من ذلك في وقته. ولكنه لا يخلو أيضا من دلالة على بعض المفاهيم التي بقيت متشبثة بالثقافة العربية حتى بعد أن نقحت بأفكار رومنسية، وفي مقدمة هذه الأفكار: أن الشعر «يكذب»، وأن النثر «يقول الحقيقة».

## 4- واقعيون ولكن...

من السمات الأساسية للكتابة الواقعية أنها «تسجل» الظواهر الاجتماعية من عادات وأخلاق، فتغنى بالبشر العاديين، سواء أكانوا أخيارا أم أشرارا، (وهم غالبا مزيج من الخير والشر)، وبالحوادث التي تقع من أمثالهم أو تقع لهم، سواء أكانت سارة أم مؤلمة (وإن كانت عين الكاتب الواقعي مفتوحة غالبا على الأخطاء) فهي لا تعرض «مثلا» للفضائل والرذائل، والسعادة والشقاء، والقدرة والعجز. وكما أن الكتابة الرومنسية الفنية تسعى لكشف «حقيقة» ما عن الإنسان أو عن وجوده في الكون، فالكتابة الواقعية الفنية تسعي لكشف حقيقة ما، ولكن عن إنسان معين في مجتمع معين. ومن هنا فهي المذهب الفني الذي ينتعش في ظل النظم الديمقراطية (حيث يكون للإنسان العادي اعتباره السياسي والاجتماعي) والفكرة الوطنية (لتوجهها نحو المجتمع الحاضر) والنظرة العلمية التجريبية (لنفورها من المبالغات). ومن هنا أيضا كان مجالها الأوسع في فنون القصة النثرية، كما كان مجال الرومنسية الأوسع في الشعر، والغنائي منه بصورة خاصة.

وكما كان للشعر الرومنسي سوابق من تراث الأدب العربي، حتى ليصح القول بأن مقدمات الرومنسية في أدبنا الحديث بدأت تطورا طبيعيا لحركة البعث، ولم تنسلخ عنها إلا حين جمدت حركة البعث نفسها وغلب عليها التقليد، فكذلك كان للقصص الواقعي سوابق في التراث، استطاع المويلحي أن يبني عليها كتابه المهم «حديث عيسى بن هشام»[83]، ولكن القصة الواقعية انسلخت عن هذا التراث حين ثبت أن القالب التراثي أضيق من أن يتسع لأغراضها.

وهكذا اقترن المذهب الواقعي بظهور الفنون القصصية الحديثة ورسوخ

أقدامها. وظهور الحركة الوطنية الديمقراطية وتعاظمها. وصاحب ذلك كله إيمان متزايد بالعقل التجريبي والعلوم التجريبية.

ولكن هذا لا يعني اختفاء الرومنسية، التي كان ينظر إليها في هذه الفترة نفسها على أنها «مثالية»، أي أنها تصور الأشياء على ما ينبغي أن تكون عليه. وفي كل ثورة، بالضرورة قدر من الرومنسية، ولذلك كتب جوركي، أديب الثورة الروسية التي كانت معاصرة للثورة المصرية، داعيا إلى أن يكون الأدب الثوري مزيجا من الرومنسية «ايديالزم» (مثالية)، والواقعية «دريالزم»، وإن كنا لا نظن أن الكتاب والنقاد تعمقوا المدلول الفلسفي لهذين الاصطلاحين. ويدل على ذلك ما كتبه المازني في آخر مقاله «كلمة عن الخيال» (1924) فقد ناقش في صدر المقال الوهم الشائع بأن الخيال معناه الإتيان بما لا أصل له في الواقع، فأيما شاعر جاء بما لا عهد للناس به فهو أشعر ممن يحدثهم عما يرونه كل يوم. وقال إن مثل هذه الغرائب ليست من الخيال الفني في شيء. فالخيال الفني ينطلق من حقائق الحياة. ويأتينا بما لا يضيره بل يزيده إشراقا وصحة أن نواجهه بالحقائق. ثم يقول:

ولا يتعجل القارئ فيحسب أنا من أنصار (الريالزم) في الشعر، أي ما يمكن أن نسميه المذهب الحسي، أو تناول الشيء كما هو واقع تحت الحس، ولكي نوضح هذا نقول كلمة صغيرة في موضوعه.

الأصل في الشعر وسائر الفنون الأدبية على اختلاف أنواعها وتباين مراميها وغاياتها، النظر بمعناه الشامل المحيط، وعلى قدر اختلاف النظر يكون اختلاف المعاني والأغراض. والشاعر لا يسعه إلا أن يصور ما «يرى» بالمعنى الأوسع، وما يراه الواحد قد لا يراه الآخر، وربما أخذت عين الشاعر منظرا فأبدع الخيال تنويقه، وأحسن ما شاء تفويفه وتزويقه، واعلم أن رؤية الشيء في أجل مظاهره وأسمى مجاليه وأروع حالاته هي ما يعبر عنه «بالإيديالزم»، وعلى العكس من ذلك «الريالزم».[84]

ولا يملك المرء إلا أن يلاحظ هلهلة اللغة النقدية بما فيها من «تنويق وتزويق» يذكرنا بأساليب الآمدي والجرجانيين. ولا لوم على المازني فقد كان للنقاد في زمنه أساليبهم التي تتوخى تحسين العبارة قبل تحديد الفكرة، ولا يزال بعض النقاد ومؤرخي الأدب عندنا يفضلون هذه اللغة. ولكن إذا كان المازني قد اكتفى من تعريف «الإيديالزم»-الرومنسية-بتأثيرها النفسي

في المتلقى، وكاد يقترب في هذا التعريف من «الصنعة» الكلاسيكية تاركا «الريالزم» بلا تعريف إلا أنها ضد «الإيديالزم»، وإذا كان قد استشهد على ما يقصده من «الإيديالزم» بأبيات البحتري المشهورة في وصف الربيع وبيت واحد من وصفه لإيوان كسرى-ولعله ليس أدل ما في هذا الوصف على ما يقصده المازني تاركا «الريالزم» مرة أخرى بدون استشهاد، لأن هذا المذهب هو في نظره «من الأكاذيب»، فقد يدل ذلك كله على أن النقد في ذلك العصر-لدى «مدرسة الديوان» وغيرها-لم يكن متقدما على الإبداع، وهذا ما يغرى معظم الدارسين اليوم بإهمال النقد المعاصر للإبداع أو اتخاذه مجرد حاشية على الحركات الأدبية وإعمال مناهجهم النقدية الأحدث في الأعمال الإبداعية بمفردها. ولكننا قد نرى في غموض الحدود بين المذاهب والأساليب في النصوص النقدية شاهدا على اختلاط هذه المذاهب والأساليب في الإبداع، ومن ثم يتمم النقد والإبداع المتعاصران صورة العصر الأدبي للدارس المتأخر. ولعل أوضح ما يمثل اختلاط الرومنسية بالواقعية فكرا وأسلوبا، في ذلك العهد، هو رواية «زينب» (1912) لمحمد حسين هيكل، فهذه الرواية التي أجمع دارسو الأدب العربي الحديث على أنها أول رواية فنية في تاريخ هذا الأدب، وأنها كانت بالنسبة إلى ما سبقها قفزة كبيرة، وبالنسبة إلى ما تلاها سلفا محترما، هذه الرواية الرائدة تختلط فيها سمات الرومنسية والواقعية اختلاطا يندر مثيله. فالعقدة رومنسية خالصة: حامد، شاب مثقف حساس، ممزق بين مطالب الروح ونوازع الجسد، بين «حب الحب» والحب نفسه كحقيقة بيولوجية، وينتهى أمره بأن يهجر مجتمعه ليبحث عن ذاته الحقيقية؛ وزينب: العاملة الريفية الجميلة إلى درجة أن حامد ابن صاحب الأرض يتعلق بها لا ليشبع نزوة جسدية طارئة، والتي تحب عاملا مثلها ولكن أهلها يزوجونها من فلاح ميسور الحال فتمرض بالسل-هذا المرض الرومنسي المعروف-وتموت مثل غادة الكاميليا، كما يقول يحيى حقي[85]. ولكن وصف حياة الفلاحين اليومية واقعي جدا.

والعنصران الإضافيان اللذان يتخللان القصة-سواء نظرنا إليهما على أنهما داخلان في بنية الرواية أم مقحمان عليها، وهما وصف الطبيعة والنقد الموجه إلى نظام «الجمعية» أي المجتمع، والذي يتحدث فيه المؤلف بلسان حامد أو-ينطق حامد بأفكار المؤلف، أولهما رومنسي خالص، وثانيهما

واقعي بمضمونه، ولو أنه ينتمي شكلا إلى النثر الإصلاحي السابق على عصر الرواية الفنية. ولا غرابة في هذا، فهيكل كان واقعا تحت تأثير أستاذه وقريبه أحمد لطفي السيد، وهو زعيم الاتجاه العقلاني في مصر، إلا أنه كان-في الوقت نفسه، ومثل كل شباب مصر في تلك الآونة-ملتهب العواطف، ولعله كان قد ابتعد بوعي عن سذاجة المنفلوطي، ولكن هل كان في استطاعته أن ينجو من تأثير مصطفى كامل، الزعيم الوطني الذي كان أشبه بالشعراء منه بالزعماء؟ إن هيكل يروي لنا بنفسه كيف هزت وفاة هذا الزعيم الشاب أعماق كل مصري، حتى أستاذه لطفي السيد الذي كانت فلسفته في العمل الوطني مختلفة كل الاختلاف[86].

فلا عجب إذا تأخرت الواقعية إلى العشرينيات، ولا عجب إذا ظلت الرومنسية تنازعها البقاء حتى الأربعينيات، وإن غلبت الواقعية على القصص، بينما كادت الرومنسية تنفرد بالشعر، ولكن التنظير النقدي كاد يختفي منذ أواخر العشرينيات إلى أوائل الأربعينيات، فسار المذهبان بقوة الاندفاع الذاتية إلى أن ظهرت تباشير الحداثة تنبيء بدخول عصر جديد لم يكن عصر التعلم من الغرب، مع السعي للاستقلال، بل عصر الالتحام بالغرب، سواء أكان هذا الالتحام إراديا أم غير إرادي، هنا أيضا لا يمكننا أن نغفل تأثير المناخ السياسي الاجتماعي. لقد كان مناخا مائعا، تحقق فيه الاعتراف باستقلال مصر دون أن تصبح مستقلة فعلا، وتنبه فيه الوعي الاجتماعي دون أن يستيقظ تماما، وشغل الناس بالأزمة الاقتصادية عن الحرية السياسية، ثم شغلوا بنذر الحرب العالمية عن المطالب الوطنية، بل كانت معاهدة 1936 اعترافا من الأغلبية بأن المطالب الوطنية يمكن أن تؤجل حينا. في هذا المناخ المتردد المائع يمكن أن يشحب الفكر، وتتحصر العاطفة في حدود الذات، وتضعف الإرادة عن مواجهة الواقع، ويتنازل الخيال عن طموحه والعقل عن شجاعته، فيصبح الاحتماء «بإنسانية» مبهمة هو كل ما يستطيعه الأدب، وإذا نحن أمام خليط واقعي رومنسي كلاسي لا نجد فيه المذاق الواضح لأي من هذه الألوان.

يحدثنا يحيى حقي عن مولد الحركة الواقعية حديث من شهده وشارك فيه، ثم تجاوزه واستطاع أن ينظر إليه من منصة عمر آخر. يحدثنا عن رواد «المدرسة الحديثة» كذلك سموا أنفسهم-محمد تيمور ومحمود تيمور

ومحمود طاهر لاشين وحسين فوزي وإبراهيم المصري وحسن محمود، وينسى يحيى حقي نفسه، ويفضل أن يتحدث عن أفراد المدرسة الحديثة بضمير الغائبين. ثم ينسى مرة أخرى فيتحدث عنهم في الفصول التالية بضمير المتكلمين، يحدثنا عن تهيبهم-أول الأمر-لكتابة قصص مصرية مؤلفة، إذ كانوا يؤمنون بالترجمة لتفوق القصص الأجنبي، «لكننا عدنا فقلنا إننا نأمل أن نخلق أدبا جديدا، فلماذا نترك هذا الشرف لغيرنا، وبعد جدال عنيف قررنا القيام بهذه المغامرة[87]. ويحدثنا عن تطور فكر هذه الجماعة وتلمذتهم الأدبية، فيذكر أنهم بدأوا بالاتصال بالأدبين الإنجليزي والفرنسي، من شكسبير وراسين إلى ديكنز وموبسان، ثم «قادهم جوعهم الثقافي إلى آفاق أخرى، فقرأوا لكتّاب يجذبونهم لما في حياتهم من ماس أو لقدرتهم على البهلوانية، وهكذا عرفوا أوسكار وايلد وإدجار ألان بو وبودلير ورامبو وفرلين، وقرأوا للإيطالي بيراندلو وترجموا له، وتفكهوا بقراءة بوكاشيو ومارك توين. «وكان من النادر أن تسمع باسم الجاحظ أو المتنبي، ولم تكن أسماء أعلام النقد تشغل مكانا كبيرا في حديثهم، وكان التعصب لكاتب لا لمذهب.[88]. هكذا كتب يحيى حقي في «فجر القصة المصرية». ولكنه عاد فقال في تقديمه لمجموعة محمود طاهر لاشين «سخرية الناي» إن هذه المدرسة تولت التبشير بالمذهب الواقعي وإدخال الفلاح ورجل الشارع في النطاق الإنساني[89] والواقع أن الدعوة إلى المذهب الواقعي واضحة وصريحة في المقدمة التي كتبها محمود تيمور لمجموعته القصصية الأولى («الشيخ جمعة» 1925) فهل استقر أعضاء «المدرسة الحديثة» عند المذهب الواقعي عندما أصبحوا أكثر نضجا؟ يلاحظ أن يحيي حقي عندما يتحدث عن هذه المرحلة الأخيرة في كتابه «فجر القصة المصرية» لا يتحدث عن المذهب الواقعي أكثر مما تحدث عنه في المرحلة الأولى، إنما يشير إلى أن هؤلاء الشبان المتحمسين انتقلوا إلى المرحلة الثانية، «مرحلة الغذاء الروحي التي حركت نفوسهم وألهبت عواطفهم ودفعتهم للكتابة بحرارة الشباب عندما وقعوا تحت تأثير الأدب الروسي. والأدب الروسي أصبح يعد «أدبا واقعيا» بعد أن تجاوز مرحلة النشأة، مرحلة بوشكين وليرمنتوف، ولكنها كانت واقعية من طراز خاص، كان هذا الأدب الروسي «الواقعي» كما يقال عنه عادة، ولو أن يحيى حقي قد تجنب هذا الوصف أيضا، شديد الانشغال

بالأزمات الروحية، وإن كانت نظرته الشاملة للمجتمع، بجميع طبقاته، بالغة الدقة في تصوير تفاصيل الحياة اليومية والسمات الخلقية والخُلقية لمختلف الشخصيات. يصف يحيى حقي هذا المزاج العجيب بشيء من التفصيل ثم يقول: كل هذه أجواء توافق مزاج الشاب الشرقي الملتهب العاطفة، المحروم من الحب، لذلك لا أكون بعيدا عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسي الفضل الأكبر في إنتاج أعضاء المدرسة الحديث»[90].

إذن فقد كان هؤلاء الشبان واقعيين بالطموح والرغبة، أو ربما بالاقتناع العقلي، ولكن واقعيتهم كانت مشوبة بكثير من الرومنسية في محاولاتهم الإبداعية. وعلى كل حال فقد توقف معظمهم عن الإنتاج بعد محاولات معدودة. ربما كان أغزرهم إنتاجا في فترة التكوين هذه هو رائدهم محمد تيمور، الذي انتقل من الشعر الرومنسي-منظوما ومنثورا-إلى المسرح والقصة القصيرة. ويعد كثير من مؤرخي الأدب قصته «في القطار» (1917) أول عمل في اللغة العربية ينطبق عليه شكل القصة القصيرة. ولكنها كانت في الحقيقة أقرب إلى شكل «الصورة». أما من حيث الأسلوب الفني فإننا نستطيع أن نصفها بالواقعية دون تردد. وكذلك سائر قصص محمد تيمور التي تضمها مجموعته الوحيدة «ما تراه العيون». إذن فقد توقف معظم أفراد هذه الجماعة عن الإنتاج بعد محاولات قليلة. ويمكن أن يعزي ذلك إلى شعورهم بالإحباط لأن جهودهم أهملت من قبل النقد الجاد كما أعرض عنها الجمهور الذي ظل ميالا إلى الرومنسية السهلة. وبعضهم عاود الكتابة-مثل يحيى حقي نفسه-على فترات متباعدة، ومع أنهم ظلوا مخلصين لحرفية القصة الواقعية إلى حد كبير، وتدرجوا بنجاح من شكل الصورة إلى شكل القصة القصيرة المكتملة العناصر، فإن «الروح» الواقعية-الجرأة في تصوير الواقع بكل ما فيه من نقائص-سرعان ما أصابها الوهن، وربما كان ذلك لأنهم هم أنفسهم قد تغيروا. وقد ظهر هذا التغير جليا في أدب محمود تيمور، الذي بدأ واقعيا وانتهى كلاسيا.[91]

على أن قضية «الواقعية» لم تكن بدعة أعجبت بها مجموعة صغيرة من الشبان الأصحاب، لقد عبرت عن لحظة اجتماعية معينة. وإذا كانت قلة من الشباب فقط هي التي تلقفت إيحاءات تلك اللحظة، فقد ترجموها بصدق، وأوجدوا-لأول مرة في العربية-أدبا قصصيا جادا ذا شكل متطور،

واستطاعوا أن يؤثروا في الأشكال القصصية الرائجة التي أصبحت تعنى بتصوير البيئة والشخصيات-وإن كانت نمطية إلى حد كبير-بدلا من السرد المباشر والتعليقات الفجة. ومما يدل على أصالة الحركة أن أهم نص نقدي عبر عن أهدافها وقد سبق مقدمة تيمور بعدة سنوات-لم يكن صادرا عن هذه المجموعة من الأدباء الأصدقاء بل عن كاتب آخر يصفه يحيى حقي بأنه اللغز المحير في فجر القصة المصرية، لأن حقي وأصحابه لم يتصلوا به ولم يعرفوا عنه شيئا، وإن كانوا قد قرأوا له وأعجبوا به.

هذا الشعور بالذنب نحو شقيق لم نره، هو الذي جعل يحيى حقي ينزل من على منصته ويعانق هذا الكاتب بدلا من أن يكتب عنه مؤرخا أو ناقدا. والواقع أن المعلومات القليلة التي أمكنه أن يعرفها عن عيسى عبيد، فضلا عن كونه من السابقين الأولين إلى التبشير بمذهبهم واقتحام ميدان الكتابة الإبداعية على هدى من هذا المذهب، تجعله جديرا بكل هذا الحب. فهو-على الأرجح-شامي متمصر، ولكنه لا يقل غراما بمصر واعتزازا بمصريته عن هيكل، ذلك «المصري الفلاح».

ومجموعته الأولى تنطق بهذا الحب في إهدائها إلى سعد زغلول (وقد حذف من الطبعة الجديدة) وفي القصة الأخيرة، وهي أشبه بقسم من رواية وعد بإتمامها في المجموعة التالية، وصور فيها أحداث الثورة الوطنية من خلال مذكرات فتاة بلغت سن العشرين ولا تزال تنتظر الزوج (شيء مقلق في ذلك الزمان) وبذلك أمكنه أن يربط بين تحرير المرأة وتحرير الوطن.

يجب أن تتخلى عن عواطفك، وتنظر إلى هذه القصة بمقاييس 1964، لتقول مع عباس خضر إنها «قصة وطنية صارخة»[92]. أما إذا نظرت إلى المجموعة، وإلى المقدمة بوجه خاص، من المنظور التاريخي فيجب أن تقول بغير تحيف ولا محاباة إننا نشهد هنا بداية عصر الهواية في كتابة القصة. وقد كان إلى جانب هؤلاء الهواة الذين أخلصوا لفن القصة ولم يستبدلوا به غيره من ألوان الأدب حتى حين عجزوا عن الاستمرار فيه، هواة آخرون من محترفي الأدب أو الصحافة أو التعليم أو المحاماة، الذين مارسوا كتابة القصص «بعض الوقت»، ومن هنا نقدر قيمة الملاحظة التي أبداها هيكل في «ثورة الأدب» عن الحاجة إلى التخصص لكي يشتد عود الفن

القصصي[93]، كما نقدر شجاعة محمود تيمور، ومن بعده توفيق الحكيم ثم نجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبد الله، الذين أعانهم ثراء موروث، أو وظيفة حكومية قليلة الأعباء، على التفرغ للكتابة القصصية، ولكنهم مع ذلك كانوا في حاجة إلى قدر من الشجاعة ليوقفوا حياتهم على هذا اللون من الكتابة، الذي كان ينظر إليه-حتى العهد الأخير-على أنه من أقل فنون الكتابة احتراما، وإن كان الوضع قد انعكس الآن.

أول ما يستوقف النظر في كتابة عيسى عبيد، سواء في المقدمة أو القصص، ركاكة الأسلوب. إنه يطالب بالتوقف عن «تقليدنا الأعمى الجامد الغبي لأدب العرب القديم، ومجاراتنا لهم في الخيال والتشبيه والاستعارة والمحسنات البديعية والعبارات اللغوية»[94] وهذا مطلب المجددين جميعا بل والكلاسيين الجدد أيضا، وإن كانت «العبارات اللغوية» ذات مدلول ملتبس عند من يعرفون اللغة، واضح فقط عند من يجدون عناء في استخدامها. فليست مشكلة عيسى عبيد أنه يريد أن يكتب بلغة سهلة قريبة من اللغة الطبيعية، بل إنه يحاول أن يكتب بلغة فصيحة أنيقة ولكن مهارته لا تسعفه. ولا بد أن القارئ الذي ألف أسلوب المنفلوطي بألفاظه المنتقاة وموسيقاه الناعمة العذبة سيبتسم حين يقرأ عبارة مثل «حركتنا الوطنية البديعة الجديدة» أو «الرقي والنضوج المبكر البدري»[95].

ولا يشعر عبيد بأن ثمة مشكلة في لغة القصص والمسرح تعدل ضرورة الاختيار بين الفصحى والعامية. وهو من دعاة التوفيق، وكيفيته عنده أن الحوار إذا طال فيجب أن يكتب بلغة عربية متوسطة، خالية-حسب تعبيره-من «التركيب اللغوي»، وهذا لا يمنع من استعمال العامية عند حكاية جملة واحدة أو جمل قليلة[96] وهو يبدي أسفه لأنه لم يستطع، لضيق المجال، أن يخصص فصلا من هذه المقدمة «لدرس لغة التأثر والانفعال التي أخذ كتاب الناشئة الجديدة يستخدمونها في كتابتهم، تلك اللغة الحية المرنة الشغوفة باختيار الكلمات الفنية وابتكار العبارات الجديدة التي تؤدي المعنى بقوة ودقة»[97]. ويدل السياق على أنه أراد بلغة التأثر والانفعال ما نسميه الآن اللغة الانطباعية، لا اللغة الخيالية التي تعتمد على المبالغة، والتي عابها في أكثر من موضع واحد. ولعل الوقت كان مبكرا بالنسبة لخلق هذه اللغة الفنية الانطباعية، ولعل أقرب كتّاب هذه الطبقة إلى النجاح في ذلك

هو محمود طاهر لاشين في مجموعتيه «سخرية الناي» (1927) و«يحكى أن» (1930)، ولا سيما الثانية منهما، ثم أصبحت قضية اللغة الفنية هي أهم ما شغل يحيى حقي، أصغر أفراد هذه الطبقة سنا، وقد استطاع بعد مكابدة طويلة، أن يخلق لنفسه لغة هي أقرب ما يكون إلى ما تخيله عبيد، وعاقه عن تحقيقه، ولو جزئيا، ضعف أداته اللغوية. ويكفيه على كل حال أنه نبه غيره إليه.

أما محمد تيمور، ومحمود تيمور من بعده، فقد حققا منذ وقت مبكر، أي من أوائل العشرينيات، ما يجب أن نعده علاجا صحيا قاسيا للترهل اللغوي السائد، فكتب قصصهما بلغة مقتصدة إلى أقصى حد حتى لتكاد تخلو خلوا تاما من اللمسات الأسلوبية التي تفيد في نقل الظلال الدقيقة للمعنى. وقد عدّل محمود أسلوبه مع الزمن، ولكنه جنح إلى الرصانة الكلاسيكية أكثر من الدقة الانطباعية.

ولعيسى عبيد تصور واضح للبناء القصصي استلهمه-على ما يظهر-من مجمل ما شرحه زولا في كتابه «الرواية التجريبية». فالقصة أو الرواية يجب-في نظره-أن تقوم على دراسة دقيقة وعميقة للشخصيات، من حيث مزاج الشخصية وصفاتها الوراثية وتأثير البيئة فيها. ومن ثم يكون وضع الشخصية في موقف معين، وتركها تتصرف في هذا الموقف بما يتناسب مع طبيعتها، هينا على الكاتب القصصى[98] ومن أجل ذلك ألح عبيد على من يروم طرق أبواب هذا الفن أن يتعمق دراسة علم النفس، وأن يدرب نفسه على ملاحظة البيئة والشخصيات من حوله، وأشار إلى عدة قوالب معروفة في كتابة القصة، مثل قالب الرسائل وقالب المذكرات وقالب الاعترافات[99]، ويبدو أنه تعمد التنويع بين قصص المجموعة، فكانت فيها أمثلة لكل الأساليب التي ذكرها في المقدمة. ولم يشترط سوى شرط واحد لجودة التأليف القصصي، وهو دقة الملاحظة مع عمق التحليل النفسي. وفاته شرط كان من أهم ما نبه إليه عميد المذهب الواقعي فلوبير، وهو أن يختفي الكاتب القصصي وراء شخصياته. ومن العجيب أن عبيدا لم يذكر هذا الشرط في المقدمة، وكثيرا ما خالفه في قصصه، وإن اختلفت تعليقاته المستمدة من ثقافته النفسية وأحكامه الأخلاقية التي يغلب عليها التشاؤم عن المواعظ الخطابية التي عابها على أنصار القديم. ولا نفسر ذلك بالجهل بل بطفولة

الفن، وشدة حرص الكتاب في تلك المرحلة المبكرة على إبداء آرائهم بالتدخل المباشر في سياق القصة. لقد كان التعطش إلى الحرية أقوى لدى هؤلاء الكتاب المبتدئين من الروح الموضوعية المستفادة من الإيمان بالعلم. ولذلك لا ندرك حين نرى عيسى عبيد في هذه المقدمة يدافع عن المذهب الجديد، مذهب الحقائق أو «الريالزم»، لا على أساس أنه المذهب الذي يتفق مع سيادة الروح العلمية بل على أساس «أننا نحكم على حسب أمزجتنا وميولنا وأذواقنا، وأمزجة الناس متعددة، وميولهم متضاربة، وأذواقهم مختلفة ومتضادة، فلا يصح ولا يحق لنا أن نجبر غيرنا على قبول ما لا يسيغه ولا يهضمه.[100] وحق كل إنسان في إبداء رأيه بحرية مطلب إنساني أساسي وجزء جوهري من مفهوم الديمقراطية، ولكن صاحب الرأي إذا لم يستطع أن يدعم رأيه بحجج موضوعية لم يكن لرأيه قيمة، والحجة الوحيدة التي يسوقها عبيد لتأييد «مذهب الحقائق»وبيان سبب إيمانه بأن هذا المذهب سوف يسود يوما، هو تفاؤله بأن الحركة الوطنية سوف تغير كل شيء في أحوالنا السياسية والاجتماعية والأدبية، و«الثورة المنتظرة في عالم الأدب العصري المصري سترمي إلى القضاء على الأدب القديم الجامد المتشابه المبتذل، فتكون أشبه بالثورة التي قام بها فكتور هوجو ضد الأدب المدرسي، والتي نادى بها زولا وجماعته ضد المذهب الخيالي لإيجاد مذهب الحقائق أساس أدب الغد»[101]

لا شك أن الجمع بين «المذهب الخيالي» (الرومنسي) و«مذهب الحقائق» (المذهب الواقعي) في حركة واحدة يراها الكاتب نموذجا «للثورة المنتظرة في عالم الأدب العصري المصري «أمر يلفت النظر. ولا يبدو أن هذا الجمع كان مقصودا تماما، وإلا كان من المنتظر أن يشرح الكاتب دوافعه. ولا يمكن أن يكون غير مقصود أيضا، لأن الكاتب يعرف الفرق بين المذهبين، وقد هاجم «المذهب الخيالي»في الفصول الأولى من مقدمته (والواقع أنه ناقض نفسه هنا). ولا يجمع بين المذهبين، بنص كلامه هنا، إلا أن كليهما «ثورة» ولعله لا يعترف أن «المذهب الخيالي» أو «الإيديالزم» كما وجد في زمنه كان جديرا بأن يعد موازيا لمذهب هوجو، وقد رأينا من النقاد قبله من أخذ على المنفلوطي تشويهه لشخصية ستيفن بطل رواية «تحت ظلال الزيزفون»[96]، وهو يردد هذا النقد الآن، ويضيف إليه أن مذهب «الإيديالزم» كما يمثله

كاتب مثل المنفلوطي، متفق مع ميول الشعب المصري، لأن الشعب المصري شعب محافظ أخلاقي قبل كل شيء، يعبد قيمه ويقدس ما صنعه الآباء متوهما أن ما وضعه أجداده العرب هو الحد النهائي للكمال الإنشائي الفني الذي يجب أن نترسمه باحترام وإجلال»[97]

لعل ما يعنيه إذن، وإن لم يقله بوضوح، هو أن المذهب السائد في زمنه هو مزيج من «المدرسية» (الكلاسية) و«المذهب الخيالي» (الرومنسية)، وأن الثورة المرتقبة ستكون كذلك مزيجا من المذهب الخيالي ومذهب الحقائق.

وعدم الوضوح هذا هو الذي منع من ظهور مذهب أدبي له خصوصيته المصرية أو العربية، وجعل النقد والإبداع يتخبطان معا بين المذاهب. وإن دهشتنا لتشتد حين نرى-بعد نحو عشرين سنة-ناقدا لا نشك في عمق ثقافته الأكاديمية والأدبية العامة يشارك في هذا الخلط. ذلك الناقد هو محمد مندور، ومقالته «نداء المجهول والأدب الواقعي»[102] تبدو تحريفا متعمدا لمعنى الواقعية. فهو يصف رواية محمود تيمور بأنها واقعية، بل «نموذج دقيق للأدب الواقعي»، رافضا بعناد فكرة تحول كاتبها من المذهب الواقعي الذي عرف به نحو المذهب الرومنسي. وحجته تتلخص في أن شخصياته الثانوية تحمل قسمات دقيقة من الواقع. وهذا في نظر الناقد أهم من عقدة القصة، وهي مغامرة لاكتشاف قصر مجهول، وشخصيتها الرئيسية وهي سائحة إنجليزية (مس إيفانس) استهواها سر الشرق الغامض، والشخصية المكملة لها وهي شخصية شاب جن بسبب الحب. كل هذا يعبره الناقد، أما فكرة الرواية، وهي قمة الرومنسية، فيتجاهلها الناقد تجاهلا تاما، وإلا فماذا كان يمكنه أن يجد من الواقعية في فكرة انتصار الخيال على الحقيقة، عندما تحل السائحة الإنجليزية محل حبيبة الشاب المفقودة؟

وكانت بدايات الحداثة رد فعل لعودة الكلاسية التي اقترنت بزمن الحرب، وما صاحبه من نشاط ثقافي للدول الغربية والجاليات الغربية في مصر. لقد ظهر «الاستقطاب» الذي شكا منه يحيى حقي، بين الثقافة التقليدية والثقافة الوافدة، ولم يكن ظاهرا قبل ذلك في بيئة المثقفين، فالنماذج الثقافية البارزة في الجيل السابق كانت تجمع بين الثقافتين، حتى من خضعوا فترة من الزمن للتعليم الذي فرضه الاستعمار. كان الاستقطاب،

في الأجيال السابقة، بين الشعب الفقير بكل قيمه وعاداته وبين القلة المثقفة، وبفضل اتساع نطاق التعليم-نسبيا-وبدء الممارسات الديمقراطية-رغم عيوبها-دخلت قطاعات جديدة من الشعب في الحياة العامة، والتقت مع القوى السياسية المحافظة على مفاهيم سلفية محافظة. هنا أصبحت ظاهرة «الاستقطاب» أشمل بكثير وأشد إنذارا مما عرف في العشرينيات من صراع أدبي بين المجددين والمحافظين. ولنحصر أنفسنا في نطاق الأدب نذكر بظهور كتاب «البلاغة العصرية» لسلامة موسى والرد عليه «دفاع عن البلاغة» لأحمد حسن الزيات (1945) الأول يدعو إلى «بلاغة» جديدة تستند إلى العلم، والثاني يدافع عن البلاغة التقليدية، بلاغة الشعر. ويبدو من المقارنة الأولية بين كلمة «بلاغة» في الكتابين أن المعنى مختلف. فهو في الأول طريقة الكتابة، وفي الثاني صنعة الشعر والكتابة كما عرفت بين الشعراء والكتاب (المحترفين) في العصور السابقة، وتمثلت في «علم البلاغة». وفي الكتاب الثاني دعوة ضمنية إلى «استقطاب»آخر، استقطاب بين المتخصصين في اللغة وغيرهم، وقد كان من عوامل هذا الاستقطاب قيام المجمع اللغوي فوق وظيفته الأساسية وهي وضع مصطلحات عربية للعلوم الحديثة، بنشاط جديد في «تشجيع» الأدب عن طريق منح جوائز للشعر والقصة، وكان من الطبيعي أن يلتزم المجمع بقواعد صارمة، لا في اللغة فحسب، بل في كل ما يتصل بالأعراف والتقاليد.

والإبداع الأدبي ليس حكرا لعلماء اللغة، فاللغة ملك لجميع أبنائها، والإبداع موهبة يتميز بها أفراد في جميع المهن، هؤلاء هم «الهواة» الذين لا يصبحون «محترفين» إلا بعد أن ترسخ أقدامهم في فن الكتابة. وأعظم إنجازات الأدب العربي الحديث تمت على أيدي هؤلاء الهواة، عندما انتقلوا إلى الاحتراف. ولكن من مشكلات الثقافة العربية-والمصرية بخاصة-أن ثمة هوة بين محترفي اللغة، من علماء ومعلمين، وبين عامة المثقفين. وهذا النوع الأخير من الاستقطاب يحول الكثيرين من هواة الأدب إلى أعداء اللغة، وقد ينتقلون إلى الاحتراف أو ما يشبه الاحتراف وهم كارهون للغة، أو. كارهون لتراثها الأدبي، لأن أساتذة اللغة قدموا إليهم صورة مشوهة عنها، فأكثرهم لا يفرقون بين عصور الازدهار وعصور الانحطاط، ولا يقدرون اختلاف الأذواق من عصر إلى عصر، بل يرمون الأدب القديم كله

بأنه شكلي عقيم، أدب ألفاظ لا أدب أفكار. والذي يحمي بعضهم من الوقوع في مأزق الكتابة بدون لغة، أو بلغة يخترعونها لأنفسهم، أو التحول إلى العامية، أو إلى لغة أجنبية، هو أنهم يجدون في أدب العربية تراثا ما يمكنهم الاعتراف به، وهو غالبا تراث الجيل السابق من المجددين.

نجد إحدى بواكير الفكر الحداثي في المقدمة التي كتبها المحامي عادل كامل لروايته «مليم الأكبر» (1944). ونجد فيها ذكرا للمجمع اللغوي الذي كان قد رفض الرواية، ومناقشة للزيات حول آرائه في البلاغة العربية، وأفكارا يقدمها كما لو كان يكتشفها لأول مرة، مع أن رواد الرومنسية أشبعوها شرحا (مثل مسألة «الصدق» أو «الأمانة» في التعبير عن النفس)، وقد تكون من المبادئ المعروفة عند علماء البلاغة المتكلمين (مثل قضية اختلاف المعنى باختلاف اللفظ). وعجزا عن إدراك اختلاف المصطلحات بين عصر وعصر، وبين لغة ولغة، أدى به إلى الزعم بأن العرب لم يعرفوا هذا الفن اللغوي الذي نسميه الأدب لأنهم أطلقوا اسم «الأدب» أو علم الأدب أو «علوم الأدب» على طائفة من العلوم اللغوية.

كان عادل كامل قصصيا واعدا (وقد خسره أدبنا الحديث بانصرافه عن الكتابة بعد هذه الرواية بالذات) ولم تخل مقدمته هذه من ملاحظات طيبة عن فن الكتابة، وإن كان قد أعطى عنصر «التشويق» أكثر مما يستحقه، ولا من اعتراف جميل بفضل الجيل السابق من المجددين، وإن لم يميز بين كتاب مدرسي مثل «أصول النقد الأدبي» لأحمد الشايب وكتاب نقدي رائد وهو «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» لأحمد ضيف (العجز عن إدراك اختلاف المصطلحات مرة أخرى!). ولكن هذه المقدمة كانت، بكل فضائلها وعيوبها، باكورة من بواكير الحداثة، ونذيرا من نذر الصراع الذي نشهده اليوم، والذي لا يعد الأدب إلا واحدا من أهون مظاهره.

# المقالة الثالثة

# في أن المذاهب الأدبية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة الغربية

والفوارق بين المدارس الصحيحة والمدارس المختلفة كثيرة في النشأة والدلالة. ولكن الفارق الأكبر بينهما هو أن المدرسة الصحيحة ثمرة طبيعية نميزها بعد وجودها، وأن المدرسة المختلفة ثمرة صناعية يسبقها التدبير والتواطؤ قبل أن يعرف لها وجود. وأصدق ما عرف من المدارس الأدبية والفنية فإنما عرفه النقاد بعد الملاحظة والمقابلة بين ثمرات الفن والأدب في عصر واحد أو عصور كثيرة، وقد تتفرق أجزاء هذه المدارس في بلدان شتى على أوقات متقاربة أو متباعدة، لأنها مظهر لحالة طبيعية واحدة تشترك فيها جميع البلدان.

عباس محمود العقاد[1]

في العصور القديمة لم تعرف المذاهب الأدبية، كما لم تعرف في العصور الوسطى، وإنما أخذت تتكون ابتداء من عصر النهضة... والذي تجب الفطنة إليه عند البحث في نشأة المذاهب الأدبية هو أن لا نتصور أنه قد قصد إلى خلقها، فوضع الشعراء أو الكتاب أو النقاد أصولها من العدم، ودعوا إلى اعتناق تلك الأصول، وذلك لأن الحقيقة التاريخية هي أن المذاهب الأدبية حالات نفسية عامة ولدتها حوادث التاريخ وملابسات الحياة في العصور المختلفة، وجاء الشعراء والكتاب والنقاد فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولا وقواعد تتكون من مجموعها المذاهب، أو ثاروا على هذه القواعد والأصول لكي يتحرروا منها، وبذلك

خلقوا مذهبا جديدا، على نحو ما ثار الرومنتيكيون على الكلاسيكية.

محمد مندور[2]

تدل الكلاسية، في البلدان التي درسناها، على ثلاث مجموعات أدبية متمايزة: الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، والأدب الإنجليزي في أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر، والأدب الألماني في أواخر القرن الثامن عشر. وهي مختلفة فيما بينها اختلافا واسعا من حيث المادة والشكل، ومن حيث دعوى المرجعية والعظمة، بل ومن حيث علاقتها بالآداب القديمة أيضا.

رينيه ولك[3]

يجب أن نتخلى تماما عن الدقة لكي نستطيع أن نعرّف الرومانسية.

بول فاليري[4]

## ١ - البحث عن الجذور

البحث عن «المذاهب» في أدب كأدبنا العربي الحديث يثير مشكلة الأصالة. وهي نفس المشكلة التي يثيرها البحث عن الأنواع الأدبية (القصة والرواية والمسرحية والمقالة إلخ). هل استطعنا أن نجعل هذه الأنواع والمذاهب التي اقتبسناها من الغرب معبرة عن وجودنا الحقيقي (لا وجوهنا المستعارة)؟ ولكن هذه المشكلة لا تقتصر على الأدب، أنواعه ومذاهبه. لقد اقتبسنا من الحضارة الغربية أشياء كثيرة أخرى، فهل حافظنا على «حقيقتنا» في هذا الاقتباس أو أضعناها؟ وقد يقال حينئذ إن الأدب يتقدم على غيره في الأهمية، إن لم يكن في الزمن، لأن الأدب هو التعبير الألصق بحقيقتنا، بأعماق وجودنا.

إذن فالمشكلة هي مشكلة حضارة، وهي مشكلة بالغة الخطر، لأنها في الوقت نفسه مشكلة وجود، ولكنها مشكلة واحدة.

أما حين نبحث عن المصدر، كما نفعل الآن، فإننا نصادف مشكلات كثيرة:

ربما يكون أولها: كيف توضع هذه المذاهب؟ هل هي «ثمرة طبيعية» كما يقول العقاد (إذا كان المذهب صحيحا) أو نتيجة عمل وتفكير، كما يفهم من كلام مندور؟

وربما يكون السؤال الثاني: لماذا وجدت هذه المذاهب في تلك المنطقة من العالم، وهذه الحقبة من التاريخ، دون غيرها من الأقطار، وفي غير هذا العصر الحديث بالذات؟

وربما يكون السؤال الثالث: لماذا تتمايز صور المذهب الواحد في أنحاء مختلفة من تلك المنطقة ذاتها، كما يقول ولك، وإذا كان بينها ذلك الاختلاف، ففيم كان التلاقي؟

ولعل هناك مشكلات أخرى، ولكننا سنكتفي بهذه الثلاث، إذ يبدو لنا أنها أهمها. أما لماذا نتعرض لهذه المشكلات أصلا، فالسبب هو أننا لا نرى من صواب الرأي أن نأخذ من أحد شيئا دون أن نعرف أصل ذلك الشيء وفصله، وقد يتطلب ذلك منا أن نعرف أصل معطيه وفصله أيضا. ولا يصدنا عن هذا البحث في الأصول أن من سبقونا شغلوا عنها أو لم يهتموا بها. كل ما يجب أن نحرص عليه إذ نقتحم اللجة (ونحن لا نحسن السباحة) ألا نتجاوز قامتنا، أو نقترب من دوامة. واللجة هي تاريخ الحضارة التي نبتت فيها المذاهب الأدبية، فقد نجد أنفسنا مشدودين إلى دوامة الميتافيزيقا، إذ إن الإنسان صانع الحضارة لا يمكنه أن يصنع شيئا إن لم يفكر في نفسه وحاجاته ومعنى وجوده في هذا العالم. أما الأرض التي نحرص ألا تزول عنها أقدامنا فهي هذه القريبة من الشاطئ حيث يمكننا أن نرى البحر (بحر الآداب الغربية) دون أن نغوص فيه.

فأما عن السؤال الأول فنقول إن كلا من العقاد ومندور أصاب جانبا من الحقيقة. فأن يكون المذهب نتيجة تأمل وتفكير لا ينافي كونه «ثمرة طبيعية»، ولا يستلزم كونه «مختلقا» بالضرورة. العقاد وصاحباه-مثلا-حين أعلنوا عن مذهبهم في مقدمات دواوينهم كانوا كما كان مذهبهم «ثمرة طبيعية» لتطور الحياة العربية والفكر العربي في الربع الأول من القرن العشرين، فلم «يختلقوا» هذا المذهب ليلفتوا الأنظار إليهم فحسب. وحين أصدر العقاد مع زميله المازني كتابهما المشترك «الديوان» بجزأيه واختارا أسلوب الهجوم العنيف لم يكن تغيير الأسلوب علامة على «اختلاق» المذهب أيضا. وهكذا الشأن في كل إبداع فكري أو أدبي، فلا شيء من ذلك يتم بصورة تلقائية، وليس «المذهب الأدبي» إلا حصيلة جهد مشترك ومتصل بين المنشئين والنقاد. على أن ثمة فريقا آخر من دارسي الأدب وهم مؤرخو الأدب. وهؤلاء يأتون

في أعقاب الحركات الأدبية، ولا ينقطع عملهم في التراث، شرحا وتفسيرا، وتصنيفا وتبويبا، ثم إنهم يختلفون في مدى اقترابهم من هذا التراث أو ابتعادهم عنه، ولكن المساحة الزمنية التي تفصلهم عنه تمكنهم على كل حال من أن ينظروا إليه بشيء من التجريد، فتصبح للمذاهب عندهم حقيقة مستقلة عما قاله أصحاب المذهب أو منشئوه، وإن كانت مبنية عليه. وربما وضع هؤلاء المؤرخون اصطلاحات جديدة أو طوروا اصطلاحا قديما من جهة المعنى أو الاشتقاق، أو من الجهتين معا. ومن هذا القبيل ما فعلوه بالمصطلح «كلاسي». فإنك إذا بحثت عن أصل هذا الاصطلاح في أي معجم متوسط وجدت الوصف «كلاسي» قد ورد لأول مرة عند نحوي لاتيني اسمه أولوس جليوس (من القرن الثاني الميلادي) نقلا عن نحوي آخر اسمه كورنيليوس فرونتو، ويقال عن الكاتب الذي يتوجه للصفوة (سكربتور كلاسيكوس)، وضده الكاتب الذي يتوجه للعامة (سكربتور بروليتاريوس)، وكلتا الكلمتين (كلاسيكوس وبروليتاريوس) منقولة من النظام الضريبي الروماني، حيث يطلق الوصف الأول على الفئة التي تدفع أعلى نسبة من الضرائب، والثاني على الفئة المعفاة من الضرائب، ومسوغ هذا النقل المجازي أن الكاتب الذي يكتب للفئة الأولى يستخدم لغة أرقى أو أكثر نقاء. وربما كان هذا التقسيم مفيدا اليوم، وإن كان من المشكوك فيه أن نعثر على كثير من النوع الثاني، فقد ظل مهجورا محتقرا، بينما اتسع مفهوم «الكاتب الكلاسي» ليطلق على الكاتب المعتبر، الذي تؤخذ عنه اللغة، وتقرأ أعماله في المدارس (ومن هنا جاء الوهم الشائع بأن الوصف «كلاسي» مشتق من «كلاس»بمعنى الفصل الدراسي).

ولكن ثمة فرقا بين هذا الوصف «كلاسي» الذي لا يزال يطلق في اللغات الأوربية على كل كاتب تدخل أعماله في التراث، مهما يكن مذهبه في الكتابة، وبين المصدر الصناعي «الكلاسية» (وما يقابلها في اللغات الأوربية) بما تدل عليه من خصائص موضوعية وفنية، فليس ثمة علاقة بين المعنيين إلا ارتباط بالتراث.

وقد قام ولك باستقراء واسع لهذين المصطلحين في مختلف الثقافات الأوربية الكبرى، وانتهى إلى أن العصور التي نسميها «كلاسية» لم تستعمل هذا المصدر الصناعي قط، وأنه استعمل في إيطاليا لأول مرة سنة 1818،

وفي ألمانيا سنة 1820، وفي فرنسا سنة 1822، وفي روسيا سنة 1830، وفي إنجلترا سنة 1831- أي بعد ثلاثة قرون تقريبا من بدايات الحركة في إيطاليا[5]

وأما اصطلاح «الرومنسية» فبقدر اختلافه عن «الكلاسية» من حيث المدلول نجده مختلفا من حيث التاريخ أيضا. وأهم جوانب هذا الاختلاف فيما نحن بصدده أن الرومنسيين الأول سرعان ما اتخذوه علما على مذهبهم، وكان كتاب العصر الكلاسي في القرن الثامن عشر يطلقونه على قسم كبير من تراث العصور الوسطي وعصر النهضة، وربما سموا الأول «الرومنسي القديم» والثاني «الرومنسي الجديد»، ويدخلون في هذا القسم الأخير قصيدة «ملكة الجن» لسبنسر، ومسرح شكسبير وكالدرون اللذين لم يتقيدا بقوانين المسرح الكلاسي. ومن ثم كتب ستندال: «الشعر الرومنسي هو شعر شكسبير وشلر ولورد بايرون. والحرب حتى الموت هي بين مسرح راسين ومسرح شكسبير». وأعطى هذا التعريف المثير للرومنسية والكلاسية: «الرومنسية هي الفن الذي يقدم للناس أعمالا أدبية قادرة على أن تهبهم أعظم قدر من المتعة بالنظر إلى عاداتهم الحالية ومعتقداتهم الحالية. والكلاسية على العكس، تقدم لهم أدبا كان يهب أعظم قدر من المتعة لأجدادهم الأعلين». («راسين وشكسبير» 1823)[6].

وهكذا وجد الرومنسيون الأوائل هذا الوصف «رومنسي» جاهزا بدلالته الموضوعية والأسلوبية على لون خاص من الأدب مخالف لتقاليد الكتابة السائدة في وقتهم وسابق عليها، فأحيوا هذا اللون من الكتابة وجعلوا الوصف الذي كان يعد عيبا شعارا لهم، وأساسا لمذهبهم، واتسعت «الرومنسية» بما ضمنوها من تعبير عن حاجات عصرهم ونفوس معاصريهم.

ولكن المذاهب الشهيرة الأخرى، مثل الواقعية، والبرناسية، والرمزية، والسيرالية (أو فوق الواقعية) مذاهب ولدت مع أسمائها، بل إن اثنين من هذه الأسماء عدل إليهما عن اسمين سابقين: فالرمزيون سموا أنفسهم أولا «الانحلاليين»، والسيريالية هي المذهب الذي أذاعته جماعة سمت نفسها أولا باسم «دادا». ولا ينبغي أن توصف هذه المذاهب، لهذا السبب، بأنها مذاهب «مختلقة» أو مفتعلة، أو بدع أدبية. فلو كانت بدعا مفتعلة لما عاشت ولا أنتجت أدبا، وكل مذهب جديد يسمى في أول نشأته بدعة

(ولهذا يحرص على أن يقدم سوابق من التراث وإن استند أولا إلى حالة عصره).

وأقرب تفسير للفرق بين الكلاسية والمذاهب التي جدت بعدها-من هذه الناحية-أن الكلاسية نظرا لكونها الأولى لم تحتج من أصحابها إلى تسمية، وإنما بدأت هذه التسمية في الظهور عندما جذ مذهب مخالف. وصادف ظهور الرومنسية أيضا بدء انتشار الصحف. وهذان السببان معا جعلا أصحاب المذاهب التالية أسرع إلى تسمية مذاهبهم وإذاعة بياناتهم.

وإذن فهذه المذاهب وغيرها حقائق تاريخية، لا يمكن استبعاد واحد منها بحجة أنه «مختلق»، وإن كان من المعقول أنها ترتبط بأنساب منها الحاضر ومنها الماضي، فيكون بعضها أصولا وبعضها فروعا.

ننتقل الآن إلى السؤال الثاني، وهو: لماذا وجدت هذه المذاهب في تلك المنطقة من العالم (القارة الأوربية) وهذه الحقبة من التاريخ (العصر الحديث)؟

ونبدأ بالتنبيه إلى بعض الحقائق المهملة:

أولى هذه الحقائق أن ما نسميه الحضارة الأوربية ليس هو الحضارة اليونانية الرومانية ولا امتدادا أو خلفا لها.

فالحضارة اليونانية الرومانية تنتمي إلى حضارات البحر الأبيض، تأثرت بها وأثرت فيها، وجميعها واقعة، من حيث الزمن، في إطار العالم القديم. أما الحضارة الأوربية فتاريخها يبدأ منذ ما سمي بعصر النهضة، أو عصر البعث (رينسانس)، وهذه التسمية الخاطئة (أو المغالطة) هي التي أوقعت في الأذهان أنها استمرار للحضارة اليونانية الرومانية، في حين أن الذي بعث في الحقيقة هو آثار اليونان والرومان التي استخرجت من باطن الأرض، أو من خزائن الكتب، ولكن هذه الذخائر بعثت في مجتمعات مختلفة كل الاختلاف عن مجتمعات العالم القديم.

والحقيقة الثانية المهملة هي أن فترة الحضانة لهذه الحضارة الأوربية الحديثة امتدت لأكثر من عشرة قرون. والتاريخ الأوربي يعترف بأن أوربا خلال هذه الفترة الطويلة كانت منقطعة الصلة بالحضارة اليونانية الرومانية. ومع أنه لا يهمل هذه الفترة إهمالا كليا فإنه يتجاهل أثرها في تكوين الشخصية الأوربية. فلاهوت القديس توما الأكويني، وملاحم العصور

الوسطى، عنصران منعزلان يضيفهما فريق من المتخصصين إلى صورة الإنسان الغربي عن نفسه، ولا تعطيانه من تاريخه الطويل في تلك «العصور المظلمة» إلا ما يعمق الفواصل بينه وبين الآخر-العدو-وهو الشرق الإسلامي.

ولكن هذه العصور، التي تسمى مظلمة، كل لا يتجزأ. وهي فترة التكوين للمجتمعات الأوربية. ولها خصائص عامة: أولها وأهمها أن الكنيسة قامت بعمل خارق، لا يمكن أن تنهض به إلا قوة دينية، لتمدين القبائل الهمجية التي اكتسحت أوربا كلها، من بلاد الغال في الشمال إلى صقلية في الجنوب، والتي كانت مشغولة دائما بالحرب فيما بينها، أو الدفاع عن نفسها ضد مزيد من القبائل الهمجية القادمة من سهول آسيا أو من جبال اسكندناوة. وقد استمرت هذه الغارات حتى القرن التاسع، وكثيرا ما أغارت تلك القبائل على مقر البابوية نفسه، ومن ثم وجدت الكنيسة نفسها مضطرة إلى أن تضيف إلى مهامها في التبشير والتعليم مهمة الحرب، ودافعت عن استقلالها ضد سلطة أمراء الإقطاع الأقوياء، وادعت أنها مخولة من الإمبراطور قسطنطين، أول إمبراطور مسيحي (274-337م)، بالسلطة الزمنية، وتحولت إلى كنيسة محاربة، ولكن سلطانها الروحي كان أقوى أسلحتها.

وفي القرن الثالث عشر كانت المجتمعات الأوربية قد أصبحت أكثر استقرارا وثراء، وأمنت طرق المواصلات فنشطت التجارة وظهرت قوة المدن، وبدأ الملوك والأمراء يتحررون من سلطان الكنيسة، وبدأ بعض آباء الكنيسة يتطلعون إلى ألوان جديدة من المعرفة إلى جانب اللاهوت، وعلى رأس هؤلاء روجر باكون (1214-1294م) وقد درس في جامعة أكسفورد ودرّس فيها فترة، وظهر في تعاليمه المنحى التجريبي الذي اتصف به المفكرون الإنجليز بوجه عام. ومع أنه كان يقدم اللاهوت على سائر الدراسات (وهو المنتظر) فقد تأثر في فكره اللاهوتي بفلسفة ابن سينا الإشراقية، التي تجعل للصلة المباشرة بين العبد والخالق أثرا كبيرا في الإيمان. وربما كان لهذه الفلسفة تأثير في احترامه للإنسان، واستحسانه لكل علم أو عمل يخلص الإنسانية من الشرور، ويجعل حياة البشر أكثر راحة ورفاهية، ومن هنا عني بالعلم التجريبي (وهو واضع هذه التسمية)، وهو كل علم يخولنا سلطانا على الطبيعة، ووسيلته الملاحظة والاستقراء وإجراء التجارب، ولا شك أنه كان متأثرا في ذلك بالفكر الغربي (الذي كان في أوج عظمته) وقد

نقل عن ابن سينا في الطب، والحسن بن الهيثم في علم المناظر.[7]

أقصي روجر بيكون عن منصب التدريس، ولكنه لم يتعرض فيما يظهر للقتل أو التعذيب أو التهديد بهما، كما حدث لكثير من المفكرين والأحرار ورواد العلم التجريبي خلال القرون الثلاثة التالية، وربما كانت أفظع هذه الجرائم حرق جيوردانو برونو، أعظم فلاسفة النهضة، سنة 1600، وهو مصير أفلت عنه بالكاد، بعد هذا التاريخ بمدة قصيرة، أعظم علمائها، جاليليو جاليلي.

لقد كانت المحاكم الكنسية (محاكم التفتيش) نشيطة منذ أوائل القرن الثالث عشر، ولكنها كانت مشغولة في أول أمرها بتصفية الفرق الدينية المخالفة. فقد كانت أوربا في أواخر عهد الإمبراطورية الرومانية مرتعا لعدد كبير من الديانات التي وردت إليها من الشرق، ومنها عبادة إيزيس، ولكن أهمها المانوية التي كانت تدعو إلى الزهد والتطهر. وقد دخلت المسيحية في صراع مع هذه النحل، ولكن الخلاف حول مسائل العقيدة، داخل الكنيسة نفسها، استمر قرونا عدة، ونتج عن ذلك أن ظهرت فرق مسيحية اعتنقت مبادئ أقرب إلى المانوية، ولم تكن البواعث على ظهورها فكرية محضة، بل كان لقسوة النظام الاجتماعي الذي حول الفقراء والضعفاء إلى عبيد للأرض، وجعل الثروة كلها تصب في بيت الشريف، تأثيرها الكبير، إن لم يكن التأثير الأكبر، ومن ثم اتفقت مصلحة الكنيسة وأمراء الإقطاع على التخلص من هذه الفئات.

لم تكن هذه الفضائع غائبة عن علم دانتي وهو ينظم «الكوميديا الإلهية» (فرغ من نظمها في أوائل القرن الرابع عشر). لقد كان لاجئا في رافنا، بعيدا عن وطنه فلورنسا، ولعله لم يكن يضمر انكارا لتسلط الكنيسة على ضمائر الناس كإنكاره للفساد السياسي الذي ظلمه وشرده. كان دانتي مسيحيا مؤمنا كما كان معجبا بتراث الأدب اللاتيني. كان فرجيل دليله إلى رحلته في العالم الآخر كما كان توما الأكويني مرجعه الفكري. وقد أشار بقصيدته الكبرى إلى معاني كثيرة، ليس أقل هذه المعاني وحدة العالم تحت علم الكنيسة، لهذا جعل فرجيل دليله إذ كانت الإنيادة تمجيدا لوحدة العالم تحت زعامة روما. كانت الكنيسة تسعى جاهدة لتحقيق هذه الوحدة. بالدعوة تارة وبالسياسة تارة وبالحرب تارة، وكانت تسعى لتحقيقها في الفكر أيضا،

بقبول ما يمكنها قبوله من آراء الفلاسفة وإدراجهما ضمن اللاهوت، وكان دانتي يريد هذه الوحدة للإنسان الفرد أيضا، بتطهير نفسه من شتى الانحرافات، حتى يحصل على النعمة الكبرى (من هذه الناحية-ضمن نواح كثيرة-يمكننا أن نعده كلاسيا).

لقد خلد دانتي هذه الصورة المثالية، ولكنها لم تكن لتعيش في الواقع. ضاقت الكنيسة ذرعا بالفلسفة والعلم التجريبي (كيف تقبل أساسا للمعرفة سوى النص المقدس، وتفسيرها هي له؟)، وضاق رجالها الأحرار بهذا التزمت، كما ضاقوا بابتعاد الكنيسة عن مثل الزهد والعفة، وتحولها إلى مؤسسة مالية (قصة الكنيسة مع طائفة «فرسان المعبد» التي بدأت دعوة إلى الجهاد والتقشف، وانتهت هي الأخرى إلى مؤسسة مالية، وتصفية المؤسسة الكبرى للمؤسسة الصغرى، قصة حافلة بالمعاني) فظهرت حركات الإصلاح، وفي أعقابها الحروب الدينية بين البروتستانت والكاثوليك، وضاق العلماء الإنسانيون بهذا كله، فانصرفوا إلى علمهم وفلسفتهم، متجنبين إثارة المشاعر الدينية، وكان إمامهم في ذلك ديكارت (1556-1650) الذي بدأ فلسفته من الإنسان (أنا أفكر فأنا موجود)، ولكنه انحنى بخشوع، ودون أي تفسير (فقد ترك اللاهوت لأهل اللاهوت) أمام فكرة الله.

وبذلك تم تصالح مؤقت بين المطامح «المسكونية» (= العالمية، الكونية) للكنيسة الكاثوليكية وثقة العقل الإنساني بقدرته غير المحدودة، تصالح مضمونه: تجاهل الدين بأدب، أو تقبله كحقيقة اجتماعية فحسب. وكما كان عصر «الملك الشمس»، لويس الرابع عشر (وقد دام قرابة اثنين وسبعين عاما من 1643 إلى 1715) خلوا من المنازعات الدينية[8]، كان هو نفسه العصر الذي شهد أعظم ازدهار للأدب الكلاسي، أدب العقل والذوق والاتزان.

هكذا ولدت الحضارة الغربية من أبوين مختلفي الطباع: الكنيسة التي تحض الناس على التطلع إلى السماء حيث يجدون العوض عن شقائهم على الأرض، ونموذج الحضارة اليونانية الرومانية التي عملت كل ما استطاعت للرقي بالإنسان في مسكنه الأرضي وتركت آلهتها يختصمون على الأولمب. آثرت الحضارة الغربية هذا النموذج الأخير (ربما لأنها رأت أفعال الكنيسة تكذب أقوالها) ولكنها افتقدت الدين، ولم تستطع قط-رغم كثرة إبداعاتها-

أن تبدع كلا منسجما من المسيحية والهيومانزم. فقد كان كل تصالح بين الطرفين ينتهي بشقاق جديد، لأنه كان دائما تصالحا ينطوي على تجاهل، ومن ثم كان الطرف المغبون ينقض الاتفاق عندما تحين الفرصة، ويزيح الغالب عن العرش ليحل محله-إلى حين-وإذا لم يتحقق صلح مؤقت، ولا سيادة لأحد الطرفين على الطرف الآخر، فهي الفوضى.

هذا كاتب غربي معاصر، يرى أننا نعيش الآن في حالة فوضى، ويصف عهد «البراءة الأولى»، ما قبل الهيومانزم، فيقول:

كان عصرا يتسم بالضيق والجهل والوحشية إذا نظرت إليه من منظور معين-ولن نستطيع أن نعود إليه إلا إذا استطعنا أن نتوزع بين الصوامع والقلاع والأكواخ، ولكن العقل الغربي بجانبيه الشعوري واللاشعوري سكن إليه ووجد السلام مع نفسه فترة قصيرة من الزمن، وعرف من الترابط والتكامل في ذاته ما لم يعرفه قط منذ ذلك العهد.. إنه ذلك العصر الذي أخذ يسيطر على أذهان الناس في عصور أخرى كما لو كان حلما وطيف خيال حين ينظرون إليه لا كنظام سياسي اقتصادي أو بنية اجتماعية بل كحقبة من الزمان بلغ فيها العقل حالا من الانسجام والشعور بالترابط.. ولقد طالما جاء عبقري بعد آخر وسأل نفسه متى يمكن أن تستعاد تلك الوحدة بينه وبين الله، وبينه وبين عالمه»[9].

إنها شهادة رجل عايش هذه الحضارة تاريخا في آثارها الفكرية والفنية الكبرى، وحاضرا في صحفها ومسارحها وتلفزيوناتها. ولكن الغريب فيها أنه يصف ذلك العصر-بعد أسطر قليلة-بأنه «آخر عصر في الغرب يصح أن يوصف بأنه ديني». فعن أي غرب يتحدث؟ إن كان يتحدث عن الغرب قبل المسيحي فهو لم يحدثنا عن أديان القبائل الهمجية التي اكتسحت ذلك الغرب موجة بعد موجة، وكانت قبائل من الرعاة لم تستقر بعد في هذا الغرب حتى تعرف، أو يعرف بها. إن الكلام عن الحضارة يختلف عن الكلام على الموطن الجغرافي (الحضارة المعاصرة في المكسيك مثلا لا علاقة لها بحضارة الأزتك). إن «العصر الديني» الذي يتحدث عنه بريستلي لم يكن «الأخير»، بل كان العصر «قبل الأول» في تاريخ الحضارة الغربية، إذا اتفقنا على أن هذه الحضارة تبدأ من عصر النهضة.

ولم تكف هذه الحضارة قط عن السعي إلى الوحدة. ولا أعني هنا

الوحدة السياسية أو الاقتصادية، سواء أكانت وحدة أوربية أم غربية أم عالمية-وإن كان في استطاعة الدينيين أن ينظروا إلى هذه الوحدة على أنها إطار أو وعاء للوحدة العالمية التي ينشدونها-ولكنني أتكلم عن الوحدة بمعنى الانسجام أو التناغم بين المكونات المختلفة للمجتمع الواحد، وأيضا للفرد الواحد، من حيث إن الفرد يمتص القيم الاجتماعية ويدل بتماسك شخصيته على التماسك والتوافق بين هذه القيم كما يدل بصراعاته النفسية على التعارض فيما بينها. وعلى رأس هذه المكونات الإيمان الغيبي المتمثل في الدين من ناحية، والعقل التجريبي المتمثل في العلوم الدقيقة من ناحية أخرى. وبما أن الطرفين يمكن أن يلتقيا عند البحث في قوانين العقل ومعنى الوجود، وهما الموضوعان الأساسيان للفلسفة، فقد كان للفلسفة دائما مكانها المحترم في الثقافة الغربية. ولكن الجمع بين الطرفين في الثقافة الغربية ينطوي على صعوبة غير عادية. فالدين بجانبه الأسراري الذي يوقع في النفس الرهبة والخشوع يتناقض مع العلم التجريبي الذي يعتمد على تحقيق نتائج ملموسة. الأول يقدم تصورات تشبع حاجات مبهمة في النفس والثاني يقدم إجابات محددة عن أسئلة محددة، إجابات يمكن اختبارها في الواقع لمعرفة صحتها أو خطئها. وقد نجح الأول في ترويض القبائل الهمجية حتى تحولت إلى مجتمعات مستقرة، ولكن الحاجات المتجددة والمتزايدة لهذه المجتمعات أدت إلى نمو الثاني. وبدأ المذهب الإنساني محاولة لإشباع هذه الحاجات الحيوية باعتبار أن الإنسان هو مركز الخليقة، وهذه أيضا فكرة دينية. ولكن تسخير الطبيعة لخدمة أغراض الإنسان كان يتطلب استخدام إحدى طريقتين: إما الاعتماد على القوى الغيبية وإما الاعتماد على العقل التجريبي. وقد تراجعت الطريقة الأولى باطراد أمام الثانية تراجع السحر، وتراجع العلاج بالإيمان، أمام الطب والعلوم التجريبية. وكان تنظيم الحياة الاجتماعية في مجملها حقلا مشتركا، فوقع فيه الصدام، وأصبحت اليد العليا في العصور الحديثة للعقل التجريبي والسلطة المدنية. وفي غمرة الصراع انطلق العقل التجريبي يهدم قدسية النص، وهو القطب الذي يلتف حوله المؤمنون.

وهنا نلاحظ أن التشكيك في الدين لا يلغي الأعماق المظلمة في باطن الإنسان ولا يحولها إلى قاعات فسيحة مرتبة. من هذه الأعماق تتصاعد

أسئلة لا يجد العلم حلا لها، أسئلة مغلفة بالغموض، كغمغمة الطفل الرضيع. ومن هنا كانت المحاولات المستمرة لإيجاد بديل للدين يقبله العقل، يسمى دين العقل، أو دين الإنسانية، أو «الدين» بلا وحي. ومن هنا أيضا-وفي الاتجاه الآخر-كانت محاولة إعطاء تفسير عقلي للدين. وفي هذين المجالين ترد على الخاطر أسماء كثيرة: روبسبيير، أوجست كونت، جاك ماريتان، ت. س. اليوت، إلخ.

ولكن الأهم بالنسبة للأدب هو أنه أصبح مدعوا لملء الفراغ. ومعنى ذلك أن يشغل في بعض الأحوال بالتعبير عن مشاعر مبهمة لا تمكن ترجمتها إلى لغة يرتضيها العقل، وفي أحوال أخرى إلى تحكيم العقل في أعتى العواطف الإنسانية، وفي جميع الأحوال إلى تكريم القيم التي تعد ركائز للمجتمع.

وهكذا أصبح للمذاهب الأدبية ذلك المكان الكبير في الثقافة الغربية، وأصبح اختلافها مرآة لكل اختلاف مهم يطرأ على المجتمع.

وتبقى المسألة الثالثة المتعلقة بمدى الاختلاف في دلالة كل مصطلح من هذه المصطلحات، وهل يصح، مع وجود هذا الاختلاف، أن نتحدث عن «الكلاسية» أو «الرومنسية» إلخ، دون أن نقيدها بأدب قومي معين وعصر معين. مادمنا نسلم أننا بصدد أسماء مجردة فيجب أن نسلم أيضا بأن الاختلاف وارد. فلم يحدث أن اجتمع عدد من الناس ليقرروا شروطا معينة في الأعمال الأدبية كي تسمى كلاسية أو رومنسية إلخ. ولو فرضنا أن ذلك حدث فهل يمكننا أن نفرض أيضا أن جميع الكتاب في اللغات التي تريد أن تدخل حلبة ما يسمى الأدب العالمي أعلنوا موافقتهم على هذه الشروط والتزموا بها في كتاباتهم؟ بغير هذين الفرضين المستحيلين لا يمكن أن يوجد نموذج واحد مشترك للكلاسية أو الرومنسية إلخ. غير أن هذا لا ينفي أن هناك طرقا أساسية للتعبير الأدبي، وإن تميز كل واحد من أهل الطريقة الواحدة بأسلوب خاص، فضلا عن تميز مجموعة الكتاب الذين ينتمون إلى أدب قومي معين عن غيرهم من المجموعات بخصائص معينة. ولعل إجابتنا عن السؤال السابق تشير إلى أن ثمة-بالفعل-طريقتين برزتا في الأدب الغربي، طريقة ترد إلى الدين المسيحي وأخرى مصدرها الفكر اليوناني. ويؤيد هذا التصنيف اعتراف عدد من الكتاب به. على الصعيد

الثقافي العام يحدثنا ماتيو أرنولد عن «العبرانية والهلينية»[10]، كما يحدثنا ت. س. إليوت عن المجتمع المسيحي والمجتمع الوثني كحقيقتين قائمتين في العالم الغربي، على مستوى أعلى من الاختلافات السياسية[11]، وعلى الصعيد الأدبي يحدثنا إليوت أيضا عن أدب الرومان واليونان وأدب العبرانيين باعتبارهما تراثا مشتركا لمختلف الآداب الأوربية[12]. وأخيرا، على صعيد الأسلوب أو الشكل الفني يحدثنا اريك آورباخ عن أسلوبين ملحميين: أسلوب هوميروس في الإلياذة والأسلوب التوراتي في سفر التكوين، ويعطينا تحليلا مفصلا لنصين متشابهين من حيث الموضوع: ظهور أوديسبوس لمرضعته في آخر الأوديسية، وظهور الله لإبراهيم، في سفر التكوين، ليأمره بذبح ولده، ليخلص إلى هذه النتيجة:

من الصعب إذن أن نتخيل تضادا في الأسلوب أقوى من هذا الذي نجده بين هذين النصين، وكلاهما قديم وكلاهما ملحمي. ففي أحدهما نجد ظواهر خارجية، موضوعة كلها على السواء في النور، ومحددة الزمان والمكان، ومربوطة بعضهما ببعض، بدون فجوات، وبارزة باستمرار في المقدمة، ونجد بعضها وافيا عن الأفكار والشعور، ونجد حوادث تسير الهوينى ولا تنطوي إلا على قدر قليل جدا من الترقب. وفي الجانب المقابل نجد الظواهر لا تعرض من الخارج إلا بالقدر الضروري لما ترمي إليه القصة، وكل ما عدا ذلك متروك في الظلام، ولا تبرز إلا النقاط الحاسمة في القصة، أما ما وقع بينها فهو غير موجود، والزمان والمكان غير محددين، فهما يتطلبان تفسيرا، وليس ثمة تعبير عن الأفكار والشعور، فقد اكتفى بما يوحي به الصمت والأقوال المنقطعة، والنص كله مشبع بالترقب المستمر، وموجه نحو هدف واحد (ومن هذه الناحية فالوحدة فيه أظهر)، ولذلك يظل غامضا، موحيا بخلفية حافلة.[13]

نلاحظ أن هنا الكثير مما يمكن أن يقال عن الأسلوب الكلاسي والأسلوب الرومنسي. وربما كان آورباخ متأثرا-إلى حد ما-بالفروق التي ظهرت من تراكم الخبرات الإبداعية والنقدية على مدى عدة قرون، ولكن هذا لا يضعف ثقتنا في صدق ملاحظاته، بل-على العكس-يجعلنا أكثر استعدادا للربط بين هذا التراث المزدوج والتاريخ التالي للآداب الأوربية.

ومن ثم نشعر أن التحفظات الكثيرة التي أبداها النقاد والمؤرخون حول

وحدة المدلول في أسماء المذاهب لا تزيد على أن تقرر حقيقة مقررة سلفا، وهي أن الأعمال الأدبية لا يمكن أن تخضع لمعيار واحد، وكما أن هناك كلاسيات مختلفة ورومنسيات مختلفة في الآداب القومية المختلفة، فإن لكل كاتب كلاسي أو رومنسي خصوصيته، بل يجب أن نتوقع أن يكون لكل عمل من أعماله المهمة خصوصية تميزه عن سائر أعماله، بحيث يجب البحث عن المعيار الخاص لكل عمل داخل العمل نفسه، وحتى لا يكون هذا البحث شكليا صرفا يلزم الباحث أن يربط الأسلوب بالرؤية التي يستمدها الكاتب من ثقافته القومية-الإنسانية ومن تجربته الشخصية داخل هذه الثقافة. يقول كازاميان: «إننا حين نحافظ على المصطلح (كلاسي) للدلالة على الجيل الذي يتوسطه بوب ويرمز إليه، فما ذلك إلا لسهولة الاستعمال، ومتابعة عرف جرى منذ أواخر القرن الثامن عشر. أما فيما عدا ذلك فإن هذا الاسم لا يكاد يلائم المسمى، لأن أدب هذا الجيل لا يمت بصلة قريبة، لا من حيث موضوعاته ولا من حيث شكله، إلى الآداب القديمة ولا إلى النموذج الفرنسي الذي حاول كثيرا أن يحتذيه. فمثله الأعلى والطرق التي اتبعها للوصول إليه كلاهما يختلف عن الكلاسية بالمعنى الفني المحض للكلمة»[14].

ولكن هل هناك معنى «فني محض» للكلاسية أو لأي مذهب آخر؟ أليس الأقرب إلى الصواب أن الكلاسية-مثلا-حالة عقلية قبل أن تكون أسلوبا فنيا؟ وهل ينتظر أن تكون الحالة العقلية السائدة في بلد ما، في عصر ما، صورة مطابقة لحالة وجدت في مكان آخر وزمان آخر، وإن كان التشابه بين الحالتين-لا التماثل-قد دعا المبدعين في الزمن المتأخر إلى استلهام الدروس من تجارب نظرائهم في الزمن المتقدم ومع ذلك فالحالة العقلية العامة ليست كل شيء. إن لهذه الحالة جوانب متعددة، وكل عبقرية فردية تكتشف الجانب الأنسب لها وتحاول التعبير عنه بأكثر ما يمكن من الصدق، وكل مبدع جديد هو-بهذا المعنى-«ثائر» حتى وإن سمي «كلاسيا»، كما يقول هنري بيير فيما يشبه الدفاع عن أصالة الكلاسيين الفرنسيين إن كلا منهم كان «ثائرا بطريقته الخاصة، يصارع حتى ينتصر في مجاله الخاص: راسين في التراجيديا، وموليير في الكوميديا، وبوالو في النقد، إلخ».[15]

على أننا يجب ألا نتوقع أن تظل «الحالة العقلية» التي نتحدث عنها

ثابتة في المجتمع الواحد إلى أن يحدث انقلاب فجائي يعقبه الانتقال إلى حالة جديدة. فالتطور الإنساني لا يحدث بهذه الصورة، والجذور الممتدة في التربة الثقافية تمد جيلا بعد جيل من الأزهار والثمار، وإن كانت شجرة الفن كأشجار القصص الخيالية، مختلفة الثمار.

ومع ملاحظتنا للتنوع الذي لا حد له في الإبداع الأدبي فإننا لا نجد سوى أصلين اثنين ترجع إليهما الألوان المختلفة، سواء نظرنا إلى أفراد المبدعين أم إلى الآداب القومية المختلفة، مادمنا نتحدث، في جميع الأحوال، عن الآداب الأوربية، إذ من الجائز، في حضارة أخرى غير حضارة أوربا، أن تختلف الأصول، وإن كان العقل والوجدان عنصرين ثابتين في الطبيعة البشرية، فقد لا يوجد بينهما من التعارض مثل ما وجد في الحضارة الغربية. هذان الأصلان هما الكلاسية (التي ترجع إلى المكوّن اليوناني) والرومنسية (التي ترجع إلى المكون المسيحي). ومن النقاد الكبار من يعترفون بهذا الحصر: فمن الأقوال المشهورة في كتب النقد قول برونتيير: إن من الكتاب الكلاسيين من هم أكثر واقعية من الكتاب الواقعيين أنفسهم. ويخالفه الناقد الإنجليزي لاسل أبركروسبي إذ يقول إن المذهبين المتقابلين هما الرومنسية والواقعية، ولكنها مخالفة ظاهرية فقط، فهو لا يجعل الواقعية أصلا والكلاسية فرعا كما قد يظن، بل يحصر الكلاسية في الشكل، على اعتبار أنها تحقق التوازن بين الباطن (الرومنسي) والظاهر (الواقعي). فالاختلاف إذن فرعي، ويقلل من أهميته أيضا أن الكلاسية (أو أي مذهب آخر) لا تنحصر في الشكل.

ومن السهل أن نلاحظ أن الحركات التالية كلها، من الرمزية والبرناسية إلى السيريالية والكلاسية الجديدة والواقعية الاشتراكية، كانت إحياء لأحد الأصلين: إما الكلاسية وإما الرومنسية. وكونها إحياء لا يعني أنها كانت تكرارا، فإنك لا تنزل النهر مرتين.

## 2- الصراع بين الكلاسية والرومنسية

كل تغير كبير ينتج عن صراع. وكل تغير في مجال الفكر والفن لا يحدث بمعزل عن القوى الأخرى الفعالة في المجتمع. فهل نحتاج إلى أن نكتب تاريخ أوربا العام لنتحدث عن صراع المذاهب الأدبية فيها؟ بالطبع لا،

ولكننا نشير إلى علاقة الأدب بغيره من العوامل، ولا نجعل أحدها سببا والآخر نتيجة، ومع أن محور اهتمامنا هو الأدب الذي يرتبط ارتباطا مباشرا بفكر الإنسان ووجدانه، فإننا قد نجد من الضروري أن نرجع في فهم التغيرات الأدبية إلى الجوانب الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية، ولكن دون أن نشغل أنفسنا بالبحث عن «الأسباب الأولى»، فهذا بحث ميتافيزيقي لا يتوقف عليه تحليل الظواهر الأدبية.

ومن المحقق أن الميدان الرئيسي للصراع بين الكلاسية والرومنسية كان فرنسا. وكثيرا ما يفسر ذلك بميل خاص لدى الفرنسيين إلى التجريد والتنظير. ولعل ذلك صحيح. ولكننا يجب ألا ننسى الظروف التاريخية أيضا. لقد كانت فرنسا أقرب من غيرها إلى تلقي مؤثرات النهضة من إيطاليا. ثم إنها خرجت من حرب الثلاثين سنة (1618-1648) أقوى دولة في أوربا، وخرجت الملكية من حرب الفروند (1648-1653) ضد النبلاء الإقطاعيين أقوى حكومة مركزية، واستطاع لويس الرابع عشر الذي تولى السلطة الفعلية من 1659 إلى 1715 أن يحول النبلاء إلى رجال بلاط في القصر الهائل الذي شيده في فرساي. في هذا الجو من الاستقرار بعد عهد طويل من الفوضى، وفي ذلك المناخ من الفخر بالحاضر والثقة بالمستقبل، وفي تلك البيئة الاجتماعية المهذبة، المحتشمة، التي تعودت ضبط عواطفها والظهور في أحسن حالاتها في القصر الكبير، ومن وراء ذلك كله نظرة متزنة للأمور، تعرف للدين حقه (عين الإيطالي مزران كردينالا، مع أنه لم يكن رسّم قسيسا، حتى يكون للوزير الأول الذي خلف الكردينال ريشيليو في إدارة المملكة باسم الملك القاصر نفس اللقب الديني الجليل الذي كان لسلفه) دون أن تنساق وراء الحمية الدينية حين تتناقض مع المصلحة (كانت الحروب الدينية قد انتهت بصدور مرسوم نانت سنة 1598، وكان الكردينال ريشيليو قد تحالف مع دول بروتستانتية ضد إسبانيا الكاثوليكية)[16] في هذه الظروف مجتمعة كان من الطبيعي أن يقوم أدب كلاسي.

ويجمل الناقد الفرنسي هنري بير في كتابه «ما هي الكلاسية» خصائص المذهب الكلاسي في عشر: خمس منها تتعلق بالأفكار وخمس بالأسلوب. أما في جانب الأفكار فالسمة الأولى هي العقلانية. فالكلاسية مولعة بالهندسة العقلية والوضوح الفكري، قد لا ندهش حين نلاحظ ذلك في

نثرهم (تأملات مونتيني وبسكال وحكم لاروشفوكو)، ولكن أبطال تراجيديات كورني وراسين الذين يستطيعون أن يحاوروا أنفسهم بينما هم في أشد المواقف إثارة للاضطراب، هم بلا شك نماذج لا نعثر عليها في أدب آخر.

وتتصل بالعقلانية-وإن كانت متميزة عنها-صفة الموضوعية. فالشاعر الكلاسي (كلامنا دائما عن الشاعر المسرحي، فالشعر الغنائي الكلاسي لا يؤبه له) لا يغني لنفسه، بل يمثل أمام جمهور. ومن ثم فمعاناته الفردية ورؤيته الفردية لا مكان لهما في الشعر، إنه يتعامل مع أفكار مشتركة بينه وبين جمهوره، وعواطف إنسانية عامة (فلا أدب بدون عواطف). ولكي نوضح هذه الخاصية في المسرح الكلاسي الفرنسي نورد رأي ناقد إنجليزي في مسرحية «برنيس» لراسين، وهي عند النقاد الفرنسيين آية في إحكام البناء. يقول الناقد الإنجليزي ج. ب. بريستلي: «أين هو (الفعل العظيم) الذي تفخر به هذه المسرحية؟ هل تيتوس هذا إمبراطور روماني؟ وهل برنيس هذه ملكة؟ أين روما-تلك المدينة الهائلة الصاخبة الكثيرة المطالب-في ذلك البهو الهادئ بضوئه الخافت؟ وأين العالم الحسي القاسي الفظيع الذي تحكمه روما الإمبراطورية؟ إنه غير موجود هنا، حيث نشعر بأننا في دهليز من دهاليز فرساي، ننصت إلى ثلاثة من رعايا لويس الرابع عشر، فيهم حساسية وحزن»[17]

والخاصية الثالثة هي التزام القواعد. وكثيرا ما انتقدت الكلاسية لهذا. لقد كان «كتاب الشعر» الأرسطي هو عمدة الكلاسيين. ومعلوم أنه وضع شروطا للتراجيدية الجيدة استقاها من المسرح اليوناني، ولاسيما مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس. ومن أهم هذه الشروط وحدة الفعل. وتعرض في أثناء ذلك لوحدة الزمان والمكان أيضا، دون أن ينص عليهما نصا صريحا. ولكن الكلاسيين الفرنسيين التزموهما أيضا، وانتقدوا كورني حين خرج عليهما. وحجة الكلاسيين أن القواعد هي التي تحقق التوازن بين العاطفة والفكر، وبين الشاعر والجمهور، وبين مادة العمل الفني وطريقة التعبير. وهذا التوازن هو عندهم سر الجمال.

والخاصية الرابعة أو الدعامة الرابعة للكلاسية هي مشابهة الحقيقة. وهذا أيضا مبدأ أرسطي، بل إن أرسطو جعله الصفة الجوهرية للفن حين جعل الفنون كلها أنواعا من «المحاكاة»، محاكاة الواقع الخارجي. من هنا

ذهب برونتيير (1849-1906) حين كان المذهب الواقعي يبسط سلطانه على الأدب الروائي والمسرحي، إلى أن الأدب الكلاسي يمكن أن يكون واقعيا أكثر من الواقعية نفسها، واستشهد بنصوص لموليير ولافونتين. وفي ملاحظة برونتيير بعض الصحة، بل إننا. من منظورنا الخاص، نعتبر الواقعية إحياء للكلاسية (وسنعود إلى هذا الرأي بشرح واف) ولكننا لا نرى أن اتفاق المذهبين في «محاكاة الواقع» يمحو الفروق بينهما، فالفن كله اختيار، والكاتب الواقعي يختار من الواقع ما لا يختاره الكاتب الكلاسي: فهذا ليس بينه وبين الواقع خصومة ما، ومتاعب الحياة-في نظره-إنما تنشأ من تعارض، غير مقصود، بين النظم الاجتماعية، أو تعارض الانتماءات في بعض الأحيان، ولذلك فالواقع عنده واقع محايد. أما الكاتب الواقعي فبينه وبين الواقع أشد الخصام، فهذا الواقع يخضع لنظم تستبد بحرية الفرد وتتحكم في مصيره، منها ما هو من صنع الطبيعة (والكاتب الواقعي استبدل بالإيمان الضمني بإله حكيم عادل شعورا ضمنيا أو صريحا بأن قوانين الطبيعة لا تعامل الإنسان معاملة أفضل من الحيوان)، ومنها ما هو من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان. ومن هنا فقد يتشابه الكاتب الكلاسي والكاتب الواقعي في تصوير منظر محايد، أو شخصية ثانوية، ولكن عمليهما مختلفان في الجملة والروح.

والدعامة الأخيرة للموضوع الكلاسي هي الأخلاق. ونحن لا نعرف مذهبا من مذاهب الأدب لم يقل إن له تأثيرا خلقيا نافعا. ولكن الأخلاق كما يفهمها الكاتب الكلاسي، وكما يقصد الناقد الفرنسي بدون شك، هي العرف الأخلاقي (الكود) المحترم بين طبقة النبلاء، ومن ثم فقد يعمد إلى فضح الأخلاق البورجوازية (كما فعل موليير في «البخيل» مثلا) أو بعض الرذائل الهينة داخل المجتمع الأرستقراطي نفسه (كما فعل في «عدو البشر»). في حين أن الكاتب الرومنسي يهاجم الأعراف لأنها ظالمة أو مناقضة للطبيعة، فهو يدعو إلى ثورة لتصحيح الأخلاق، والكاتب الواقعي يفضح نفاق الطبقة المتوسطة وجشعها. من داخلها، ولا يستهزئ بها كما يفعل الكاتب الكلاسي الذي يتفرج عليها من الخارج. «فالأخلاق» التي يخدمها الكاتب الواقعي هي أيضا ثورة أخلاقية.

يمكننا أن نجمع هذه الدعائم الخمس للموضوع الكلاسي تحت اسم

واحد: «الموضوعية الاجتماعية». كما يمكننا أن نجمع صفات الأسلوب الكلاسي تحت اسم واحد وهو «الشكل المهذب»، لنفصلها من بعد-كما فصلها الناقد الفرنسي-في: الاختيار، والنظام، والبساطة، والقصد إلى العادي، والوضوح. وجميعها تعني تهذيب الشكل، وتخدم هذه «الموضوعية الاجتماعية» التي تحدثنا عنها. فالاختيار يعني الوحدة التي لا تسمح بشيء من الفضول، ومن ثم يصل الموضوع إلى الجمهور، الذي أنشئ العمل الأدبي من أجله، دون تهويش أو تضارب. والنظام، المستوحى من القواعد، يجعل للعمل الكلاسي صفة العمارة الجميلة، فهو ليس نظاما آليا، كما أن «القواعد» لم تعتمد لكي تطبق تطبيقا آليا، بل لكي تحقق جمالية العمل. وفي هذا السياق يستشهد بير «بأخلاق» لابروبير و«خرافات» لافونتين، اللذين لم يصنفا تصنيفا موضوعيا رغم سهولة ذلك، أو ربما لسهولته.

والأسلوب الكلاسي ينافي التعقيد، وينفر من الغرابة، ولا يحرص على شيء كما يحرص على الوضوح، ولا يظهر ذلك فقط في اختيار الألفاظ والتراكيب، بل في الصور البيانية أيضا. فالشاعر الكلاسي يريد أن يمتع جمهوره، ولا يريد أن يثير دهشته بشيء خارج عن المألوف.

ونحن نخرج من كتاب هنري بأن الكلاسية الفرنسية لم تكن مجرد تقليد للآداب «الكلاسية»-كما تسمى-وهي الآداب اليونانية والرومانية، وإن طمحت إلى أن توازي هذه الآداب. ولكن الكلاسيين الفرنسيين المتأثرين بفلسفة ديكارت ورياضياته اعتقدوا أن صفات الجمال ثابتة لا تتغير بتغير الزمن والموضوع، فأرادوا أن يحققوا هذه الصفات كما تحققت في أكمل النماذج التي وجدوها، في فن اليونان والرومان، لا في الأدب فحسب، بل في العمارة والتصوير كذلك. بل إنهم طمحوا إلى أن يبذوا السابقين، كما تدل المعركة المعروفة في تاريخ النقد الأوربي باسم «معركة القدماء والمحدثين».

ويبدو لنا أن الكلاسية الفرنسية كما تمثلت في الشعراء الذين ازدان بهم بلاط لويس الرابع عشر كانت تمثل مرحلة في تاريخ المذهب الإنساني (الهيومانزم) الأوربي أكثر مما كانت محاكاة للآداب القديمة اليونانية والرومانية. وقد لاحظنا في دراسة سابقة أن التراجيديا اليونانية على الخصوص كانت أقرب إلى روح الأسطورة، أي أقرب إلى الفن الفطري، من

التراجيديا الكلاسية الفرنسية، وأن هذه الأخيرة تعبر عن ثقة مبالغ فيها بأن كل شيء يمكن أن يوضع في نور العقل.. ولعلنا نستطيع أن نضيف الآن أن حرص الكلاسيين الفرنسيين على تجريد التراجيديا من أي زيادة أو شطط يمكن أن يخدش وحدتها الصافية صفاء البلور، لم يكن إلا الشكل المطابق لرغبة الفنان الكامنة في استبعاد كل ما يزعزع الثقة في أن كل شيء في الوجود (اقرأ: في مجتمع فرساي) يجري فعلا كما يشتهي العقل. وكان هذا يفرض عليه أن يغمض عينيه عن أمور كثيرة.

ولم يكن العقل نفسه مستعدا لقبول ذلك، فضلا عن الرغبات والمخاوف الدفينة. والنتيجة أنه بينما كانت المبادئ الفنية الكلاسية تنتشر من فرنسا إلى سائر أقطار أوربا خلال القرن الثامن عشر، كان الشك في القيم التي عبرت عنها هذه المبادئ قد بدأ يخلق مناخا فكريا جديدا، ويهيئ المجتمعات الأوربية لانقلابات جديدة.

ومرة أخرى نقول إننا لا نؤرخ، فهذا ادعاء فوق طاقتنا بكثير، ولكننا نتلمس، من خلال الأدب، خطا رئيسيا يمثل طموح الإنسان الغربي ومشكلاته. لقد كان فولتير-مثلا-شاعرا مسرحيا مثل راسين (هذا حكم تصنيفي ليس إلا، ولا علاقة له بالقيمة الفنية) وكان ملتزما بالقواعد الكلاسية مثله، ولكن ثمانين سنة تقريبا بين وفاة راسين (1699) ووفاة فولتير (1778) كانت تعني الكثير في سير الأدب وسير الحياة، بدليل أن فولتير وجد في القصة النثرية الفلسفية شكلا أدبيا أنسب للتعبير عما كان يريد أن يقول، وبدليل أنه أدخل في المسرح تجديدا مهما بأن منع جلوس النبلاء على المسرح أمام الممثلين، وبدليل أن حادثا جللا هز أوربا كلها بعد وفاته بتسع سنين فقط: الثورة الفرنسية.

لقد قام باحث فرنسي، بلجيكي المولد، بدراسة مفصلة بحثا عن أصول هذه التغيرات. وقد تدهش لأنه وجدها في السنين الخمس والثلاثين الأخيرة من حكم «الملك الشمس»، أي في الفترة من 1680 إلى 1715. هذه الفترة، القصيرة نسبيا، تحمل-حسب تصوره، بذور التغيرات المهمة التي حدثت للعقل الأوربي خلال العصر الحديث (ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب «أزمة الضمير الأوربي» لبول آزار سنة 1935)[18]. ونحن نميل اليوم إلى التقليل من أثر الدين في الحياة الأوربية والعقل الأوربي، ولكن هذا غير

صحيح. إن الأحداث الكثيرة التي طرأت على الكنيسة المسيحية في الغرب لا تعني أن «الدين» لم يعد جزءا من وعي الإنسان الغربي. وعند آزار أن الحدث المركزي في هذه الفترة الحاسمة كان حدثا دينيا. إن حركات الإصلاح الديني أحدثت رد الفعل المضاد لدى الكنيسة الكاثوليكية، فبدأ إصلاح جديد من داخل الكنيسة الكاثوليكية نفسها، قامت بدور كبير فيه جماعة «الجرويت» الذي اعترف البابا بول الثالث بهم سنة 1540، باعتبارهم جماعة دينية مستقلة تتبعه مباشرة عن طريق كبيرها الذي يقيم في روما. وقد استطاعت الكنيسة الكاثوليكية في أول الأمر أن تسترد-عن طريق المناظرة والإقناع-الكثير مما خسرته، وكان بوزويه (1627-1704) أسقف «مو»، الذي لقب «بنسر مو» نجم الكنيسة الساطع في هذا المجال، ارتفع بعظاته إلى مستوى رفيع من البلاغة وقوة التأثير. ولكن الحدث الخطير الذي هز الضمير الأوربي كان إقدام لويس الرابع عشر على سحب مرسوم نانت، وذلك سنة 1685، وكان معنى ذلك إلغاء التسامح الديني، وإجبار البروتستانت على اعتناق الكاثوليكية بالقوة (أي عودة محاكم التفتيش وما يتبعها من تعذيب وقتل).

لقد فر معظم علماء البروتستانت إلى هولندا، البلد الذي كان يتمتع بأعظم قدر من الحرية في ذلك الوقت. وبما أن الكنيسة الكاثوليكية كانت تتمسك بأنها وحدها صاحبة الحق في تفسير النصوص الدينية، فقد بدأ علماء البروتستانت وعلى رأسهم بايل ولوكلرك حركة واسعة في دراسة تاريخ هذه النصوص، وكانت الأبحاث المتصلة تنشر تباعا على الجمهور، وتصل مهربة إلى فرنسا ذاتها. كان هؤلاء حريصين على أن يعلنوا أنهم مسيحيون صالحون، وأن يدفعوا اتهام خصومهم لهم بأنهم من أتباع سوسينوس، الذي أنكر التثليث والتجسد، أو الفيلسوف اليهودي سبينوزا الذي أعلن كنيس أمستردام طرده من حظيرة الدين اليهودي سنة 1656 لأنه رفض التفسيرات التقليدية للكتاب المقدس. ولكن هؤلاء المصلحين المسيحيين وضعوا النصوص تحت مجهر البحث العلمي. في إنجلترا، حين كان القرن السابع عشر يقترب من نهايته، نشر نيوتن كتابه «الأصول» (1687) الذي شرح فيه قوانين الجاذبية، متمما بذلك عمل جاليليو وفاتحا الطريق لتقدم جديد في الرياضيات، وبعد ثلاثة أعوام نشر لوك كتابه «مقالة عن عقل

الإنسان»، الذي أرجع فيه كل علم يمكن أن يحصله الإنسان إلى الخبرة الحسية. وكان على عرش إنجلترا في ذلك الوقت وليم أوف أورانج (وليم الثالث) الذي استقدمه الثوار البروتستانت من هولندا بعد أن خلعوا الملك السابق جيمس الثاني، وكان قد تحول إلى الكاثوليكية، فذهب ملك كان يحكم بحق الملوك المقدس، وجاء ملك ليحكم بإرادة الشعب.

وكان لهذا المناخ العام انعكاساته المباشرة على التصورات الكلاسية للأدب والفن. فإذا كانت الكلاسية موضوعية اجتماعية فمعنى ذلك أن العقل الذي تؤمن بسلطانه مقترن دائما بالسلطة التي يخضع لها الجميع. أما إذا كان العقل هو القوة التي يتمتع بها البشر جميعا، طبيعة واكتسابا، فإن القانون العقلي هو ما تثبت صحته بالتجربة، بل أكثر من ذلك، إن الفهم الذي نحصله بالتجربة ينطوي على معاناة وقلق. لا شك أن شيئا من هذا كان موجودا في منهج ديكارت، ولكن لوك، الذي درسه جيدا، خطا خطوة أبعد: فالعقل أو الفكر ليس وصفا ثابتا بل وظيفة متغيرة، تنشط أحيانا وتضعف أو تهمد أحيانا أخرى. وإذا كنا نسلم أيضا بأن الحس ليس جوهر النفس فيجب أن نلاحظ شيئا آخر غير الحس والعقل، وهو «القلق» الذي يشعر به الإنسان عندما يفتقد شيئا يرغبه. إن الذي يدفعنا إلى الفعل ليس هو ما نملكه، بل ما نفتقده. هكذا فتح لوك الباب لسيكولوجية الوجدان بدلا من سيكولوجية الفكر، ولسيكولوجية الفرد بدلا من سيكولوجية الأخلاق العامة. وإذا وجدنا في هذه الأفكار إرهاصا قويا بما سوف يلح عليه روسو، فلن تكون دهشتنا أكبر حين نقرأ رأي لوك في التربية وأنها يجب أن توجه إلى تنمية موهبة الفرد الطبيعية، حتى إنه ليرى أن حشد التلاميذ في المدارس غير مفيد، وأن الطريقة المثلى في التربية هي أن يتولى أمر الطفل مرب يقوم مقام الأب، كما يرى أن العقاب البدني إذلال يهبط بالنفس. أليست هذه المبادئ قريبة جدا من المنهج الذي يقترحه روسو؟

وندخل دائرة الفن والأدب مع كتاب الأب ديبو «تأملات حول الشعر والتصوير» (1719). فهو ينتقد مبدأ القواعد الثابتة التي لا تؤدي إلا إلى فن جامد متشابه. وهو يوجه هذا النقد إلى لوبران مصور لويس الرابع عشر، وإن كانت طريقته هي الشائعة لأنها تتفق مع المبدأ السائد القائل بأن الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي ما يقول به العقل مترجما إلى خطوات

محفوظة. ولكن هناك طريقة أخرى مختلفة عن هذا الفن الأكاديمي، طريقة الهواة الذين يرون أن لهم الحق في أن يفضلوا ما يريدون. والعبرة عند ديبو بالعبقرية. «فالعبقرية لا تكتسب بأي قدر من الدراسة أو الاجتهاد ... والخروج على القانون أمر جوهري حتى إنك لتجده في كل فن. فمثل هذه التجاوزات تخرق القواعد بمعناها الحرفي، ولكنك إذا نظرت إلى الروح وجدتها تصبح قواعد بدورها، عندما تكون الظروف مناسبة لها».[19]

لقد قال هنري بير: «يمكن تعريف الكلاسية بأنها انتصار على رومانسية سابقة كامنة». ولعلنا نستطيع أن نقول الآن: إن الرومنسية تكمن وراء الكلاسية المنتصرة. فليس بين هذه النماذج التي التقطها بول آزار وبين بوالو، المنظر الأكبر للكلاسية، فرق زمني يذكر (حين ظهر كتاب ديبو لم يكن قد مضى على وفاة بوالو غير ثماني سنوات). على أننا إذا ابتعدنا قليلا عن فرنسا وجدنا في لسنج (1729-1781) مزيجا ألمانيا من الكلاسية والرومنسية، ومن التنظير والإبداع. في مجال التنظير يعرف بعمله الشهير «لاوكون»، الذي تأثر فيه بأرسطو، كما يتأثر التلميذ بأستاذ قدم الضوء وترك لغيره أن يكشفوا ما لم يكشفه. وأهم ما زاده على أرسطو تقسيم الفنون إلى مكانية وعلى رأسها التصوير والنحت، وزمانية وأهمها الشعر والموسيقى. وربط الشعر بالموسيقى كان نقلة مهمة أخذته بعيدا عن النموذج المعماري الذي وضعته الكلاسية نصب أعينها إلى نموذج أكثر إنسيابا وحركة، وهو النموذج الرومنسي. وكتب لسنج-إلى جانب ذلك-نقدا مسرحيا كثيرا، تحمس فيه للمسرح اليوناني ومسرح شكسبير على حساب المسرح الفرنسي. ويلتقي الناقد والمبدع في موقف لسنج من الدين. فقد نشر مقتطفات من أعمال عالم لاهوتي متحرر، فهاجمه قس محافظ، ورد لسنج بسلسلة من المقالات دافع فيها عن نقد النصوص الدينية، ثم صدر قرار بوقف هذه المقالات فتألم لسنج لذلك، وعكف على كتابة مسرحية عنوانها «ناثان الحكيم» عبر فيها عن موقف إنساني من اختلاف الأديان، وبذلك أصبح مبشرا بفهم جديد للمذهب الإنساني، فهو يسلم بنسبية الحقيقة، على عكس المذهب الكلاسي الذي يرى الحقيقة واحدة ونهائية كالحقائق الرياضية.

وإذا عبرنا البحر إلى الجزر البريطانية، وتركنا التنظير الذي كان يتولاه صمويل جونسون (1709-1784) مؤكدا القيم الكلاسية الأساسية: تصوير

النوع لا الفرد، وكبح جماح الخيال بالعقل، واختيار السمات البارزة في الطبيعة كي تحضر في كل ذهن صورة الأصل-كان ثمة شعراء خارجون على النظام، في مقدمتهم جيمس ماكفرسون (1736-1796) الذي كان يعرف شيئًا من الشعر الغالي القديم (الغال الكلتيون سكان اسكتلندا القدماء)، فقدم قصائد غنائية وملحمية نسبها إلى شاعر غالي قديم سماه أوسيان، وقد عرف أن معظمها من نظمه؛ وروبرت بيرنز (1750-1796) الذي كان عاملا زراعيا وهوى الأدب، ونظم شعرا غنائيا بارعا، بعضه باللهجة الاسكتلندية. وقد كان هذا الاتجاه إلى المصادر الشعبية سمة أخرى من سمات الرومنسية. على أن هذه السمة، إلى جانب السمة الأساسية في الشعر الرومنسي وهي كونه «تعبيرا تلقائيا عن فيض مشاعر قوية» لم تأخذ صورة الإعلان عن مذهب أدبي جديد إلا حين صدرت الطبعة الأولى من الديوان الأول المشترك لوردزورث وكولردج «حكايات غنائية»(1798) ثم الطبعتان الثانية والثالثة اللتان كتب لهما وردزورث مقدمة طويلة (1800 و1802).

كانت هذه الحركة الرومنسية في إنجلترا مصاحبة للثورة الفرنسية. ولم تكن ثمة غرابة في أن يتحمس هؤلاء الشعراء للثورة-على الأقل في سنواتها الأولى. فقد كان التغير السريع سمة العصر كله. كانت «الثورة الصناعية» التي بدأت باختراع الآلة البخارية (1765) قد سبقت الثورة الفرنسية بأكثر من عشرين سنة، وأخذت تغير صورة المجتمع البريطاني أولا، ثم المجتمعات الأوربية بعد ذلك، من مجتمعات زراعية إلى صناعية، بكل ما صاحب هذا التحول من استقطاب سريع للغنى والفقر، في ظل فلسفة اقتصادية اجتماعية تقوم على حرية العمل («ثروة الأمم» لآدم سمث 1776). ولم يكن آدم سمث يحسن الظن بأصحاب الأعمال أو حتى يحترمهم كبشر، ولكن الركن الأهم في نظريته الاقتصادية هو أن قوانين السوق تحكم التطور الاقتصادي بصرف النظر عن إرادة الأفراد، وأن النشاط الخاص يؤدي إلى زيادة الثروة أكثر من سيطرة الدولة.

لقد بدأت النقيضة الكبرى في العصر الحديث: نقيضة أن «الحرية» يمكن أن تصبح قيدا على «الحرية»، أن الآمال الكبرى كثيرا ما تنتهي إلى خيبة كبرى، أن السعي لتحقيق الرغبات، أساس النشاط الإنساني كما حدثنا لوك، يمكن أن يكون شرا غير مقصود. كانت الثورة الصناعية، إلى

جانب الثورة الفرنسية وما أعقبها من حكم نابليون الفردي وغزواته التوسعية ثم عودة الملكيات الرجعية، تقيم الدليل تلو الدليل على ذلك. كان هذا وضعا إنسانيا جديدا، ولكنه كان يذكر بأواخر عصر النهضة، عصر شكسبير وسرفانيتس، فقد كان هذا أيضا عصر متناقضات، شعرت فيه الإرادة البشرية، التي لم تكد تستيقظ، أنها تصطدم بشيء أكبر منها. عاد الشعور الديني شيئا غامضا مفعما بالقلق، لا يشبه في شيء تلك الثقة الكلاسية في نظام كوني يملؤنا شعورا بأننا على الحق، إلى درجة أننا قد نقتل الآخرين لنحملهم على قبول الحق الذي نراه، لأننا نجده يعمل في صالحنا. هذه العاطفة الدينية التي تسيطر عليها اللهفة سمة أخرى من سمات الرومنسية وإن اختلف ملابساتها، فلم تكن لدى شلي الثائر أقل منها لدى بليك المتصوف، بل إنها لتوجد، بصورة حادة، عند بودلير (الشاعر الرجيم).

في ألمانيا أيضا اتخذت الحركة الرومنسية شكلا محددا في وقت مبكر نسبيا، وأضافت إليها سمة لم تعد، فيما بعد، مقصورة على ألمانيا. تلك هي السمة القومية. وكان قطب هذه الحركة الفيلسوف هردر (1744-1803) الذي انتقد في كتابه «تأملات في فلسفة التاريخ الإنساني» حركة التنوير الفرنسية لأنها اتخذت معيارا واحدا تقيس به تاريخ كل أمة، وذهب إلى أن لكل ثقافة خاصة طابعها المتفرد المعبر عن بيئتها. وكان يرى فوق ذلك أن الشعر، الذي أغرم به، هو اللغة الأم للبشرية، وأقوى ما يمثل عبقرية كل شعب. وكان الشعر العظيم في نظره هو ذلك المفعم بالحركة والعاطفة والإحساس، وهو الشعر الفطري، ولذلك اهتم بالأساطير والأدب الشعبي، وأعجب بقصائد «أوسيان» التي انتقدت انتقادا عنيفا في موطنها.

تحلقت حول هردر جماعة من الشبان المتحمسين تسمت باسم مسرحية لواحد منهم، خمل ذكرها بعد قليل، «العاصفة والاندفاع». وقد بدأت حين التقى هردر وجوتة في ستراسبورج سنة 1870. ورغم الحماسة الشديدة لم تقدم هذه الجماعة أعمالا ذات قيمة سوى «آلام فرتر» التي أكسبت جوتة شهرة واسعة بمجرد ظهورها (1774) وعدت من أوائل الأعمال الرومنسية، و«اللصوص»، أول مسرحية مثلت لشلر (1781)، وبعدها لم يعد للجماعة شأن يذكر، ولاسيما حين مال جوتة وشلر نحو الكلاسية، حتى إن جوتة قال في أحد أحاديثه سنة 1830 «إن الكلاسية صحة والرومنسية مرض»[20].

وكان قد ابتعد عن أفكار هردر القومية المتطرفة وأصبح يدعو إلى فكرة مضادة وهي فكرة الأدب العالمي.

هكذا كانت الرومنسية تنبت تلقائيا في كل مكان تقريبا، وتضيف كل فرقة شيئا ما إلى مفهومها على عكس الكلاسية التي كانت حركة فرنسية، ومفخرة للفرنسيين أيضا، ولأنها كانت كذلك فقد كانت فرنسا هي ميدان المعركة بين الكلاسية والرومانسية، وفي فرنسا «عُمّدت» التسميتان «كلاسية ورومنسية»، مع أن الرومنسية كانت قد ظهرت بجلاء في أقطار أخرى.[21]

يعد شاتوبريان (1778-1848)-بحق-أبا الرومنسية الفرنسية، ولو أنه حين بدأ الحركة بالفعل، لم تكن قد عرفت بهذا الاسم، لا في فرنسا ولا في غيرها. كان شاتوبريان أرستقراطيا، وكذلك كان بايرون وشلي، ولكن شاتوبريان هو الذي مثل الجناح الأرستقراطي، الملكي، الكنسي في الرومنسية، وقد ظل هذا الجناح قويا في فرنسا، وأصبح من ممثليه البارزين: لامرتين، وألفرد دوفيني. وإذا كانت النزعة الملكية في صفوف الرومنسيين قد ضعفت نتيجة لسياسة لويس الثامن عشر الميالة إلى الاستبداد، فإن النزعة الكنسية ظلت سمة غالبة على الرومنسية الفرنسية، حتى حين دخلت في صراع حياة أو موت ضد الكلاسية. وقد رأينا أن الصبغة الدينية كانت ظاهرة أيضا لدى الرومنسيين، الإنجليز، ولكنها كانت نزعة دينية عامة، شخصية، يمكن أن تظهر في تصوف بليك أو حتى في إلحاد شلي، الذي قيل عنه إنه لم يكن في إلحاده منكر لله، بل مخاصما له. أما مسيحية شاتوبريان فهي مسيحية كنسية، ومع ذلك فهي مختلفة عن مسيحية الكلاسيين. مسيحية الكلاسيين تضع كل شيء في النور، وتجعل الأسرار الكنسية، مثل قواعد الإيمان، ملكا للكنيسة وحدها. أما مسيحية شاتوبريان فهي مسيحية عاطفية، لا تجادل في سلطة الكنيسة ولكنها تجعل الأسرار والعقائد والنصوص مصدر إشباع روحي للفرد. لقد راقب شاتوبريان من مهجره في إنجلترا أحداث الثورة في وطنه، وكيف تحولت إلى إرهاب دموي، فقوى فيه ميله الأصيل إلى الاكتئاب والعزلة، وبحث عن خلاصه في الدين. وكان «إصلاح الكنيسة الكاثوليكية» الذي جعلها أقرب إلى عامة الشعب، قد انتهى منذ أكثر من قرن، عندما أصبح الآباء اليسوعيون وهم الكتيبة الأولى في الإصلاح خلفاء لمحاكم التفتيش في اضطهاد أحرار

الفكر، وعندما وجه «فلاسفة» التنوير، وعلى رأسهم فولتير، سهام النقد القاسي لا إلى الكنيسة وحدها، بل إلى قواعد الإيمان نفسها.

لم يكن قد مر على وفاة فولتير سوى اثنتي عشرة سنة (وقد ظل نشيطا حتى أواخر أيامه) عندما ظهر كتاب شاتوبريان «عبقرية المسيحية» (1800) ليقدم مدخلا آخر إلى المسيحية بعيدا عن المناقشات العقلية، معها أو ضدها. فقد كان هدفه إثبات أنه «ليس ثمة ما يخجل في أن نكون مؤمنين مع نيوتن ومع بوزويه، مع بسكال ومع راسين، وأن الواجب أن نجعل كل بدائع الخيال ونوازع القلب في خدمة هذا الدين الذي جندت ضده»[22]. إن الدين عنده شعر وعاطفة وسر. «إن الشاعر المسيحي لسعيد الحظ لأنه حين يتمشى في الغابة وحيدا يشعر بأن الله يتمشى معه، فالغابات ملأى بقدسية عظيمة، وكأن النبوة والحكمة والسر والدين تقطن في أعماقها إلى الأبد» وتقدم الشعوب في المدنية لا يعني ابتعادها عن الدين، بل على العكس، هناك، يقول شاتوبريان، خطأ ما: فقبل أن تنمو عواطفنا تكون قوانا كاملة وشابة ونشيطة ولكنها مغلقة على نفسها، بلا هدف ولا موضوع. ومع ازدياد التمدن تعلو موجة العواطف، ولكن الشيء المؤسف هو أنه كلما زادت الكتب التي تتحدث عن الإنسان وعواطفه ازداد مهارة دون أن يزداد خبرة. إنه يتعلم وهو لم يستمتع. وتبقى الرغبات بينما تذهب الأوهام. الخيال غني وسخي ورائع، بينما الوجود فقير جاف زريّ. نعيش بقلب مليء في عالم خاو، لم ننتفع بشيء وحرمنا من كل شيء.

ويجد شاتوبريان إلهامه في العصور الوسطى. ولا يخلو من نزعة وطنية (ولعله تأثر بهردر) عندما يقارن بين الأعمدة الفرعونية الضخمة التي تشبه أشجار الجميز، والأعمدة الكورنثية برؤوسها التي تشبه رؤوس النخيل، وبين الأعمدة القوطية التي تحكي غابات بلاده، بلاد الغال، وتوحي بغموض الغابة في المحاريب المظلمة والأجنحة المعتمة والدهاليز الخفية والأبواب الواطئة، كل شيء في الكنيسة القوطية يشعرك بالرهبة الدينية والأسرار الإلهية. وكأن المعمار القوطي أراد أن يحاكي كل ما في الغابة حتى أصواتها الغامضة فوضع فيها الأرغن والتعاليق البرنزية ليسمعك غمغمة الريح ودوي الرعد.[22]

كانت فرنسا عندما صدرت الطبعة الأولى من «عبقرية المسيحية» تمر

بفترة قصيرة من الاستقرار النسبي تحت حكم القناصل، فلقي الكتاب رواجا عظيما. وأضاف شاتوبريان إلى الطبعة الثانية 1802 رواية قصيرة «رينيه» وهي ترجمة ذاتية يصور فيها «موجة العواطف» التي تحدث عنها في الكتاب الأصلي، وكيف كانت تحمله إلى آفاق بعيدة عندما يتأمل فعل الزمن في الأشياء، وكيف يقترن الموت بالحياة، ويشعر أنه ليس إلا مسافرا، ويخيل إليه أنه يسمع صوتا من السماء يناديه: «أيها الإنسان، موسم هجرتك لم يحن بعد، انتظر حتى تهب ريح الموت، عندئذ تبسط جناحيك وتطير نحو تلك العوالم المجهولة التي يحن إليها قلبك».

ليس المهم أننا نجد عند شاتوبريان معظم الأفكار الرومنسية، إنما المهم أننا نجد عنده روح الرومانسية ذاتها في ترجمة مسيحية. فلم تكن لتثير معركة، مع أن نثره الشاعري أثار إعجابا شديدا لدى الجيل الناشئ، حتى أن فكتور هوجو كتب في مذكراته «إما أن أكون شاتوبريان أو لا أكون». أما المعركة فقد تكفلت بها سيدة جريئة، جمعت في صالونها طائفة من الكتاب من أشهرهم الروائي بنجامن كونستان والناقد الألماني ولهلم شليجل. وقد أثار كتابها «عن ألمانيا» غضب نابليون فصادر طبعته الأولى سنة 1810 ومع ذلك فقد كانت نسخها القليلة تتداول سرا إلى أن خرجت طبعتها الثانية من لندن سنة 1813، بينما كانت المؤلفة منفية مع صالونها في سويسرا.

لقد تحدثت مدام دي ستايل عن هذا الأدب الجديد الذي ظهر في ألمانيا وأصبح يعرف باسم الأدب الرومنسي. أدب أكثر جرأة وأقل التزاما بالقواعد، ولكنه أقرب إلى عواطفنا. فالأدب القديم الذي يكتبه المحدثون أدب مجتلب، ولكن الأدب الرومنسي نابع من بيئتنا، ومصادره هي ديننا ونظمنا، وتراثه هو شعر التروبادور وقصص الفروسية وعجائب العصر الوسيط، وهو يستعيد تاريخنا، ولا يستلهم أساطير الإغريق. وهو وحده الأدب القادر على النماء لأنه ينبت في أرضنا ويستمد من تراثنا.[23]

لم يكن في هذه الأفكار كلها شيء جديد إلا دعوتها إلى الانفتاح على الآداب الأجنبية، وكان في نسبها عنصر ألماني، فأثارت دعوتها عصبية الفرنسيين، وأصبح الدفاع عن الكلاسية يعني الدفاع عن الشخصية الفرنسية والذوق الفرنسي. عبر عن ذلك لويس أوجيه رئيس المجمع في كلمة ألقاها سنة 1824:

«هل يظل المجمع الفرنسي ساكتا على هذه الصيحات؟ وهل تتنزه أول مؤسسة أدبية في فرنسا عن الدخول في نزاع يهم الأدب الفرنسي كله؟... يجب أن نمنع شيعة الرومنسية (فهذا هو الاسم الذي نطلقه عليها)... من أن تسخف جميع قواعدنا، وتزدري روائع أدبنا، وتفسد الذوق العام، الذي يؤثر فيه النجاح دائما، بما تحصل عليه من نجاح غير مشروع.. إن الرومنسية لا وجود لها، إنها لا تتمتع بحياة حقيقية».[24]

ولكن الرومنسية كانت موجودة في المجلات الأدبية، وفي الدواوين والمسرحيات والروايات التي أخذت تظهر في تتابع سريع، فإلى جانب ما ينشر الرواد، شاتوبريان، ولا مرتين، وألفرد دي فيني، وستندال، كان الجيل الجديد، الذي انعقدت زعامته لفكتور هوجو نشيطا أيضا، وقد مثله بروسبير مريميه وجورج صاند والكسندر ديماس وجيرار دي نرفال وألفرد دي ميسيه وتيوفيل جوتيه-أسماء نالت شهرة عظيمة تضارع شهرة الكلاسيين. كان والتر سكوت في الرواية، وبايرون في الشعر قد بلغا شهرة عالمية بذت كل ما سبقها، ولم يعد التأثير مقصورا على الكتاب والشعراء، فمن خلال الترجمات كانا يصوغان ذوق العصر. ولعل وجود الرومنسية على الشارع الفرنسي نفسه كان أشد إزعاجا للمحافظين من أمثال أوجيه، فقد تعايشت الرومنسية بسهولة مع الميلودراما التي ابتدعها بكسريكور ليمتع جمهورا جديدا من رواد المسرح الذين كان معظمهم لا يعرفون القراءة[25].

وكانت المسرحية التاريخية هي النوع المفضل عند الرومنسيين، متأثرين بشلر وشكسبير، فقد كان التاريخ يتيح للكاتب الرومنسي أن يحلق بعيدا عن الواقع الكريه، دون أن يقيد خياله، إذ كان من المقرر عندهم أن «الفكرة» لها المحل الأول قبل الواقع التاريخي.

انتصرت الرومنسية إذن، وتوجت انتصارها بما سمى في التاريخ الأدبي «معركة هرناني»، إذ إن شباب الرومنسيين، وكانوا قد تعودوا أن يتجمعوا في حلقات أدبية حلت محل الصالونات القديمة، نظموا أنفسهم ليجعلوا ليلة افتتاح هذه المسرحية (1830) نصرا للرومنسية في شخص زعيمها فكتور هوجو. وقد ساعد على هذا النجاح أنهم ضموا صفوفهم عشية ثورة الثلاثين، بعد أن كانوا فريقين: أحرارا وملكيين.

ولكن الانتصار لم يكن خالصا. فإلى سنة 1857 كان سنت بيف مضطرا

لأن يدافع عن الرومنسية قائلا للكلاسيين: «لا مفر لنا في وطننا فرنسا من أن نعشق الحروب الأهلية. دائما على ألسنتنا راسين وكورني نعارض بهما المحدثين لنحطمهم بهذه الأسماء.. ليسخر بعضكم من بعض كما تشاءون داخل البيت، ولتخفوا بها خطبتكم عندما تدخلون المجمع، ولكن أمام أوربا.. يا لها من فجوة لو خلا أدبنا منها!».(26)

وهكذا رجعت الرومنسية إلى النعرة الوطنية عودا على بدء. فقبل ثلاثين سنة كان الكلاسيون يهاجمون الرومنسية لأنها تعارض قمم الكلاسية الفرنسية بما تستجلبه من ألمانيا وإنجلترا. والآن يدافع الرومنسيون بأنه لولاهم لبدا الأدب الفرنسي متخلفا بالقياس إلى الآداب الأوربية الأخرى. ولكن جوتة كان يقول أيضا في سنة 1830 إن الكلاسية صحة والرومنسية مرض. وبايرون، العلم الأشهر بين الشعراء الإنجليز المحدثين، لم يكن يعجبه من معاصريه سوى شلى، ولعلها كانت مجاملة صديق لصديقه، أما الذي لا يمكن أن يجامله فهو بوب، إمام الشعراء الكلاسيين في القرن الماضي، وكان بايرون يعجب به أشد الإعجاب، ويتخذه إماما، وكان أسلوب بايرون-في الحقيقة-أقرب إلى أسلوب بوب منه إلى أساليب المعاصرين.

كان تحكم الكلاسيين في العبارة، وحبهم للوضوح، واحتفاؤهم باللمحة الذكية، دلائل على أنهم يملكون الفن، يتخذونه للمتعة أو لتحقيق منفعة ما، فليس بينهم وبين الواقع خصام. أما الرومنسيون فالفن يملكهم. إنه مرضهم وخلاصهم. فهم يشعرون أنهم غير أكفاء للواقع الجديد الذي تعيشه أوربا، واقع الثورة الصناعية ونمو الطبقة الرأسمالية. ومع أنهم-غالبا-أحرار، يقفون في صف الطبقات المظلومة، ويستمدون إلهامهم من الآداب الشعبية التي تعبر بانطلاق وعفوية عن عواطف فطرية غير مهذبة، فهم ينفرون من المجتمع بجميع طبقاته: يحتقرون البورجوازي المادي الذي لا يقدر قيمة الفن إلا لتسليته الفجة أو لتزيين داره الخالية من الذوق، ولا يتصورون في الوقت نفسه أنهم يمكن أن يذوبوا في الأعداد الهائلة من عامة الشعب. لقد صدمهم الواقع فهربوا إلى داخل أنفسهم. حاولوا أن يرتبطوا بشيء بعيد في الزمان أو في المكان، يجعلونه غذاء لمشاعرهم المتأججة، دون أن يكونوا مطالبين بفعل ما. حاولوا أن يجدوا الدين في أعماق نفوسهم. فلم يجدوا إلا الحيرة. هم الحل غير الموفق لمعضلة التعارض بين العنصر العقلاني

(اليوناني) والعنصر الوجداني الأسراري (المسيحي) في الحضارة الغربية، لقد بدا الحل سهلا في أول الأمر: أليس العقل والوجدان جزءين من الطبيعة الإنسانية يكمل أحدهما الآخر؟ أليس في وسع الإنسان أن يكون مع بوزويه ونيوتن في نفس الوقت؟ ولكن هناك فرقا بين أن يتخيل ذلك وأن يكونه بالفعل. النظم التي وضعها الإنسان، والتي تتحرك حركة ذاتية علي ما يبدو (آدم سمث وقوانين السوق) هي التي تتحكم في حياة الإنسان على الأرض. أمام الرومنسي خيارات محدودة بالواقع الاجتماعي: أن ينتمي إلى الكنيسة الكاثولكية (لامنيه) أن ينتمي إلى حزب (هوجو: الملكيين ثم الجمهوريين)، وأخيرا-وليكون صادقا تمام الصدق مع نفسه-ألا ينتمي إلى شيء: أن يختار الحياة البوهيمية، أي حياة كحياة الغجر الذين يعيشون على هامش المجتمع، لهم مجتمعهم الخاص المحدود، وأعرافهم وأساليب حياتهم المستقلة عن سائر البشر.

كان هذا الحل الأخير هو الحل الأنسب لمعتقداتهم، ولكنه الحل المستحيل، أو الحل الذي لا تستطيعه سوى القلة القادرة على أن تواجه الجنون أو الجريمة أو تحترف التسول. وعندما اكتسبت الرومنسية شعبية لم يكن الرومنسيون الصغار من سواد الناس قادرين على هذه الحلول الصعبة. ولذلك كان لا بد لهم أن يعيشوها في الحلم، وأن يعيشوها على الوجه الذي يهوونه، أي كأحسن ما يمكن أن تكون، وأصبح في إمكان الرومنسيين الكبار أن يتعيشوا من صناعة هذه الأحلام للرومنسيين الصغار.

انحدرت الرومنسية من منزلة الأدب الجاد إلى سوق الأدب الرخيص. تحولت إلى تكنيك جاهز مجرب لتعبئة الأحلام في روايات وأفلام رخيصة. وتنازلت عن الرؤى المجنحة والتحليق في عالم المثل، وأخذت الكثير من العاطفية المائعة التي انتشرت في روايات القرن الثامن عشر (رتشاردسون، بريفو، إلخ.) لترطب الحياة الجافة لجمهور جديد من القراء الذين لا يستطيعون الاستمتاع بالأدب الكلاسي ولا يذهبون إلى المسرح، ومعظمهم من النساء.

ولكن ظروف العصر الحديث بإحباطاته الفظيعة ومغرياته الجمة-بعض آثار النمو السريع في المجتمعات الصناعية-أدت إلى رواج لون خاص من هذا القصص الخيالي: نمط الرواية التي تعتمد على بطل غامض، يقوم

بأعمال خارقة (ولكنها في العادة لا تخرج عن حدود الممكن العقلي)، ولا يعوقه أي شيء مما يعوق البشر العاديين من التفكير في المصروف أو حساب النتائج، ولا يربطه مكان (وهو عادة في حالة سفر دائم) ولا أسرة (ويمكن أن يكون قد ترك أسرته في مكان ما لأن زوجته مريضة مرضا لا يرجى شفاؤه). وهو بهذه الخصال كلها جذاب جدا للنساء. هذا النموذج- الذي يمكن أن يكون بعض الكتاب قد وقعوا عليه مصادفة فيما مضى، لم تصبح له هذه الأهمية في «الفن» والمجتمع (الذي أصبح، بفضل القنوات الإعلامية، يحاكي الفن بدلا من العكس) إلا عندما أعطاه بايرون صفاته المميزة. فهو إذن نتاج رومنسي. وقد دعت متطلبات السوق إلى إيجاد مقابل أنثوي له، وهي المرأة المتحررة، القادرة ذات السحر الطاغي الذي لا يقاوم.

ستتصرف العقول الأكثر نضجا عن هذا العبث، وستحتل الرواية الواقعية منزلة الأدب الروائي الجاد، وستكون رواية «مدام بوفاري» لفلوبير هي أول رواية يظهر فيها هذا المذهب الجديد ظهورا جليا، وسيكون موضوعها- بالضبط-هو هذه البطولة الموهومة التي تعيشها مدام بوفاري، والتي تخلع مقابلها على «عدد» من الرجال.

وستكون الواقعية-بوجه عام-نابعة من الرومنسية ورد فعل لها في الوقت نفسه. ولكن المذهب الإنساني، الذي بسط سلطانه على الدين أيضا، سيظل سائدا. كما سيظل سائدا في المذاهب الأخرى، التي قاومت انحدار الرومنسية بالإيغال فيها.

كثيرا ما كان النقاد المعاصرون للرومنسية يشيرون إليها باسم «المذهب الحديث». وهذا صحيح، فالرومنسية هي الطور النهائي للمذهب الإنساني، عندما يصبح الإنسان الفرد، الذات، مصدرا لجميع القيم.

## 3- خلفاء الكلاسيين

لن نخرج هنا عن إطار الثقافة الأوربية. نعم إننا حين نبلغ منتصف القرن التاسع عشر تكون أوربا قد أخذت تبسط ظلها على مختلف أقطار العالم، حتى لتتشابه الظواهر الثقافية رغم اختلاف الأصول، ولكننا رأينا كيف يتنوع المذهب الواحد داخل أوربا نفسها، ورأينا قبل ذلك كيف كان للمذاهب الأدبية الأوربية حين دخلت إلى بلادنا تاريخها الخاص المرتبط

بمسار ثقافتنا منذ النهضة. فهل نتوقع أن تكون المذاهب الأدبية التي ظهرت في أوربا بعد الرومنسية مذاهب «عالمية» من أول نشأتها، حتى يكون علينا أن نضعها في إطار عالمي، أي أن نحللها على ضوء الظروف العالمية المعاصرة، بدلا من ردها إلى أصولها التاريخية، القريبة والبعيدة، في الثقافة الأوربية؟

نقول إن المسلك الأول يكون وجيها بل يكون هو المسلك الأنسب لو أن العالم قد توحد ثقافيا بالفعل. ولكن الفروق بين الثقافات لا تزال قائمة، والثقافة الأوربية لا تزال وحدة متميزة، يؤهلها تقدمها المادي لأن تبقى متميزة عن الثقافات الأخرى. وإذا فكل تطور فيها يسير وفقا لآلياتها الخاصة. وقد رأينا أن تطورها ناتج عن اتحاد عنصرين مختلفين في تكوينها: عنصر مسيحي إلهي أسراري، وعنصر يوناني إنساني عقلاني، وأن أنجح محاولة للتوحيد هي التي جرت في عصر النهضة، ولكنها لم تلبث أن تحولت إلى مصالحة ناقصة في إطار المذهب الكلاسي، وكان الرابح هو العنصر العقلاني لأنه كان طارئا على العنصر الأول، فكل اعتراف به، ولو كان جزئيا، يعد ربحا، وكل تسليم منه بالعنصر الأول يعد قبولا لواقع قائم. وكانت الأزمة التي انتهى إليها العصر الكلاسي ذات شقين: فمن ناحية كان تقدمه في معرفة الطبيعة وإخضاعها لأغراضه يجعله أقل استعدادا لقبول تفسيرات غيبية يمكن أن تحد حريته في البحث، ومن ناحية أخرى كان شعوره بأن التقدم العلمي لم يجلب له السعادة التي كان يتمناها يشعره بالضياع والحاجة إلى سند روحي، قوة خيرة فوق قوة البشر. فكانت العودة. إلى الدين كملجأ شخصي عاطفي. وكان الدين-على هذه الصورة-غير مناقض للاتجاه الإنساني الذي استطاع، على الصعيد الاجتماعي، أن يدعم القوانين المدنية التي تكفل حرية العقيدة. ولكن الحرية المطلقة ضياع آخر، كما أن «الدين الفردي» يحتاج، مع «الموجة العاطفية» التي تحدث عنها شاتوبريان، إلى قدرة فائقة على التجريد. ومن هنا ظل الدين مشكلة للإنسان الغربي الحديث. فهناك الدين العاطفة، وهناك الدين النظام، العاطفة شخصية، والنظام اجتماعي، والمؤسسة الدينية-أيا كان نوعها أو حجمها-تضمن الثاني ولكنها قد تجحف بالأول، وهناك بدائل لكل منهما، وللمرء أن يختار، وإذا اختار فهو غير مطمئن، وإذا قلد فهو غير واثق، وإذا أهمل الأمر فهو ضائع، لا تمسكه إلا القوانين المدنية، وهي صماء بلا عاطفة، والعلاقة

بينها وبين «النظام» الديني في المجتمعات الحديثة تكاد تكون منقطعة.

ولا شك أن هذا الوصف ينطبق على جميع المجتمعات الحديثة بدرجات مختلفة، ولكنه أكثر انطباقا على المجتمعات الغربية التي بلغ فيها المذهب الإنساني أقصى مداه، أي تم فيها الاعتراف بأن الإنسان الفرد هو مصدر جميع القيم. وبما أن الأدب هو مصنع القيم الإنسانية فقد كان عليه أن يتولى الجمع بين حاجات الإنسان المادية وحاجاته الروحية، حاجاته ككائن اجتماعي وحاجاته كذات مستقلة. ومع أننا نستطيع القول، بشيء من الاطمئنان، إن الأدب الغربي الحديث بعد انحدار الرومنسية أصبح أكثر فلسفية، وإن تعدد المذاهب والاتجاهات داخل كل مذهب يدل على اجتهاد مستمر في البحث عن حلول، فإن الملاحظ أن هذه المذاهب على اختلافها لا تخرج عن أحد الاتجاهين السابقين: إما اتجاه النظام، القواعد العقل (الاتجاه الكلاسي) وإما اتجاه الحرية، والذاتية، والعاطفة (الاتجاه الرومنسي).

ليس ثمة موضوع للأدب سوى الإنسان. مبدأ كلاسي قرره أرسطو من قديم. وكذلك كان الإنسان هو موضوع الأدب، شعره ونثره، مسرحه وقصصه وتأملاته، طوال «القرن العظيم» وخلال القرن الثامن عشر، إلى أن جاء الرومنسيون وخلعوا عواطفهم على الطبيعة. وكان إنسان العصر الكلاسي فكرا وإرادة، وكانت العاطفة تابعة للإرادة، يتأمل القارئ أو المشاهد صراعهما بإعجاب من خلال حركة منسقة منتظمة، وعبارات مشرقة مصقولة، ليخرج معجبا بدروس الحكمة ومثل الأخلاق. الفن يحدث عند المتفرج صور الإعجاب، بموضوعه وشكله معا، ليحقق وظيفته المزدوجة وهي أن يمتع ويعلم. فالمتعة تأتي من شعور بالرضي: نعم، هذا البطل يتصرف كما كان يمكن أن أتصرف أنا، كما كان يجب أن أتصرف لو كنت مكانه. أو: هذه الشخصية الكوميدية تخطئ لأنها أجهل أو أغبى أو أشد حماقة من أن تعرف قواعد السلوك السليم، ولهذا يجب أن تنفى من المجتمع الراقي. والتعليم يستفاد من مشاهدة أمثلة النبل وأمثلة الضعف فلا ننسى قواعد الشرف التي يمليها علينا مركزنا الاجتماعي.

هذا فن مجتمع مطمئن راض عن نفسه، يؤكد قوانين هذا المجتمع ولا يعرف غيرها، فالطبقات الأخرى لا حساب لها، لا وجود لها، ولكن الحركة

الرومنسية عندما بلغت أوجها كانت فترة الغموض قد زالت. كانت الملكية التي حاولت أن ترجع القهقرى إلى عصر لويس الرابع عشر وتعيد مجد الأرستقراطية قد سقطت، وحلت محلها ملكية أكثر تفهما لطموحات الأحرار. وكان قيام العهد الجديد يعني انزواء الارستقراطية وتسنم البورجوازية-الطبقة الصناعية الجديدة-قمة السلطة، وبجانبها طبقة أخرى أضخم عددا، وإن تكن أقل قوة، طبقة البروليتاريا، وكانت تتحرك أيضا للدفاع عن مصالحها.

والأدباء الذين كانوا من قبل حائرين لا يعرفون إلى من يتجهون بأدبهم: إلى طبقة النبلاء التي استعادت امتيازاتها ونفوذها، أم إلى الطبقات الجديدة المبهمة التي يمكن الحصول على إعجابها السريع في مسارح البولفار، ولو أن ذلك يعني إثارة سخط الكلاسيين أكثر، هؤلاء الأدباء لم يعودوا الآن مترددين في الاختيار، وإن كان «الانتماء» قضية أخرى، وقد تكون مشكلة,

وكان هناك مكان للأدب الجاد، عند من يريدون أن يفهموا حقيقة ما يجري. وأصبحت «الرواية» هي الشكل الأكثر مناسبة، والأكثر رواجا. وكان المطلوب روائيين لا يلجأون إلى تهويل الخيال، ولا يعتمدون على الغريب والمثير لجذب انتباه قرائهم، بل على الفهم العلمي للتغيرات الاجتماعية. أصبح بلزاك (1799-1850) هو روائي هذا العصر، وإن لم ينص أنه بدأ تلميذا لوالتر سكوت. ظل يعتني بالحبكة الدرامية في رواياته، ولكن ميزته الكبرى كانت في رسم الشخصيات. لم يكن يرسم الشخصية من الداخل على طريقة الرومنسيين في رواية الترجمة الذاتية، ولكنه كان يجعل الشخصية جزءا من مجتمعها وبيئتها. لقد أراد أن يكتب «تاريخا طبيعيا للمجتمع»[27]، يوضح وظيفة الفرد في جسم المجتمع. ومع أنه كانت له آراؤه السياسية الخاصة فقد التزم الموضوعية الكاملة في تصويره لمجتمع عصره. وقد لفتت المفارقة بين آرائه الشخصية وما تدل عليه أعماله الروائية أنظار النقاد الماركسيين بوجه خاص، وهم يستشهدون في هذا الصدد بقول إنجلز: «كان بلزاك-في آرائه السياسية-من أنصار الشرعية، وعمله الكبير نعي متصل عن انحلال المجتمع الراقي، وعواطفه مع الطبقة المحكوم عليها بالفناء، ومع ذلك فإنه لا يبلغ قط في حدة هجائه ومرارة سخريته مثل ما يبلغه حين يحرك هؤلاء الرجال والنساء أنفسهم، الذين يتعاطف معهم

كأعمق ما يكون التعاطف-هؤلاء النبلاء.. وهذا في نظري من أعظم انتصارات الواقعية».[28]

على أن بلزاك لم يكن رحيما في وصفه للطبقة الصاعدة أيضا. إن سلطان المال يبلغ عنده أبعادا شبه أسطورية، و«العجل الذهبي» يصبح حقيقة أشد إثارة للرعب مما كانت في العهد القديم. وهو يرى أن تراجيدياته عن الحياة البورجوازية-ومحورها هو المال-أشد قسوة من التراجيديات اليونانية. فالسعي إلى المال والربح يدمر الحياة الأسرية، ويباعد بين الزوجة وزوجها، والبنت وأبيها، ويحول الزواج إلى جمعية لتبادل المنافع، والحب إلى تجارة، ويقيد الواحد إلى الآخر بقيود العبودية[29].

ومثل دانتي كان لبلزاك مشروعه العظيم: «الكوميديا الإنسانية». فقد خطط لأعماله الروائية بحيث تدخل كلها في إطار عمل واحد كبير، أراده تاريخا واقعيا للمجتمع الفرنسي بين عامي 1816 و1848، وهو عمل لم يقدم على مثله واحد من الكلاسيين الجدد، ولم يكن هذا العمل الكبير يستمد وحدته-بطبيعة الحال-من العقدة التي استقلت بها كل رواية، بل من تكرر ظهور الشخصيات في عدد من الروايات.

لم يعد الأدب ينظر إلى المجتمع من داخل طبقة أرستقراطية تعيش حياتها في ظل ملكية مطلقة مهيمنة وكنيسة متفاهمة مع الملكية المطلقة. لم يعد «قانون الشرف» غير المكتوب هو النظام الموضوعي الذي يتحرك المبدع داخله لكي يمتع ويعلم. لم يعد الأدب كلاسيا بهذا المعنى فعندما تغيرت بنية المجتمع وعلاقاته وأصبحت المادة (وقوامها المال) هي القوة العليا اختلفت القيم وأصبح «قانون الشرف» شيئا مضحكا. ووجد الأديب نفسه خارج الطبقات. لقد أصبح، بمعنى مطلق ولا علاقة له بالتقسيم الطبقي، هو المركز! كان شعوره العميق بذاته، وقد تجلى في الحركة الرومنسية، غير مستند إلى أساس حقيقي خارج عن هذه الذات، فراح يتخبط بحثا عن «خارج» يمكن أن تحقق الذات نفسها فيه: الدين، الفن، الحب، مجتمع الفنانين. ولم يظفر بالتحقق الذي كان ينشده لأن «الذات» أبت أن تسلم بموضوعية أي واحد من هذه الأشياء. وكان على المذهب الإنساني، وقد وصل إلى مستقره الأخير وهو الفرد، أن يبحث بنفسه عن هذه الحقيقة الموضوعية، وقد وجدها في العلم. بمنهج العلم

الطبيعي الذي اكتشف به حركات الأجرام السماوية وصفات المادة وخصائص العناصر وطبائع النباتات والحيوانات يمكنه أن يعرف طبائع الناس وحركة المجتمع أيضا. وبذلك يحقق ذاتيته ويصبح-في الوقت نفسه-هو مصدر القانون.

وبهذا المعنى أصبح الكاتب الواقعي خليفة للكاتب الكلاسي، لأنه أصبح مرة أخرى مترجما لقانون اجتماعي له حقيقة موضوعية، وكان في الوقت نفسه استمرارا للكاتب الرومنسي، لأنه وجد التعبير المناسب عن فرديته. أصبح الدين-حتى كشعور ذاتي محض-في المؤخرة، أصبحت العواطف كلها في المؤخرة، أصبح الكاتب نفسه في المؤخرة. وأصبح الكاتب مازوكيا يلتذ بتعذيب نفسه، وإلا كيف يقول فلوبير عن مدام بوفاري التي فضحها وعراها: إما بوفاري هي أنا؟ وأصبح أيضا مريضا بجنون العظمة. أليس هو مصدر القانون؟ أليس هو محرك هؤلاء الأحياء، وصانع أقدارهم؟ ألم يكن في وسع فلوبير أن يقول أيضا: إن الكاتب، مثل الله في الكون، ينبغي أن يكون موجودا دائما دون أن يُرى؟

هذه إذن موضوعية من نوع آخر: موضوعية الفن إلى جانب موضوعية العلم. ولم يكن فلوبير وحيدا في هذا الاتجاه. كان بجانبه الأخوان جونكور، اللذان كانا أشد منه شغفا بتصوير الجوانب القذرة في الحياة العصرية، ولكن أغراضهما كانت، في الأساس، فنية، كتب إدموند جونكور في مذكراته: «ولكن لماذا... اختار هذه الأوساط؟ لأنه حين تتمحي مدينة ما يحتفظ القاع بخصائص الأشياء والأشخاص واللغة، كل شيء،... ولماذا أيضا؟ لأني أديب ولدت في بيئة طيبة، ولأني أجد في الشعب، أو الدهماء إن شئت، جاذبية الشعوب غير المعروفة وغير المكتشفة، شيئا من تلك الأجواء الغريبة التي يبحث عنها الرحالة»[30]

كان هذا الفريق من الكتاب-إذن-استمرارا للرومنسية، أيضا، في بحثهم عن الغريب والمثير، ولكنهم كانوا يبحثون عنه في واقع مجتمعهم، ويذهبون إليه بالورق والقلم ليسجلوا انطباعاتهم. وكما كانوا استمرارا للرومنسية كانوا إحياء للكلاسية. فلم يكن حرص الكلاسيين على التعبير الدقيق الواضح أشد من حرص فلوبير، الذي ربما قضى اليوم يبحث عن «الكلمة الصحيحة» Le mot Juste. وإذا كان برونتيير قد التقط من نصوص الكلاسيين شواهد

تدل على عنايتهم بتصوير الواقع-ومثل هذه الشواهد موجودة عند هوميروس نفسه-فما كان أحدهم ليبلغ من الحرص على تسجيل التفاصيل التي تحضر معالم بيئة أو شخصية مثل ما بلغ زولا، وقد أنفق ستة أشهر بين عمال المناجم ليجمع مادة لروايته «جرمينال» وإنما الفرق في اختلاف العصر. فهؤلاء الكلاسيون الجدد جاءوا في عصر الديمقراطية، ربما كانوا بنشأتهم ومزاجهم أرستقراطيين مثل الأخوين جونكور، وربما كانوا أقرب إلى عامة الشعب مثل زولا، ولكنهم على كل حال مفتونون بهذه الطبقة الجديدة، هذه البروليتاريا-أو هذه الدهماء-التي أصبحت سمة من سمات المدن الكبيرة، وقد يكون انجذابهم إليها تعبيرا عن اقتناع سياسي، ولكن فيه دائما تحدي الفنان الحديث الذي يشعر أنه مطالب باستخراج الجمال من معدن القبح.

هذه الجماعة من الروائيين الفرنسيين أرسوا دعائم الرواية الفنية بحيث يمكن أن يقال إن جماليات الرواية كما ظهرت في أعمال هنري جيمس ومقدماته بدأت من عندهم. وبذلك يعدّون كلاسيين من جهة الفن كما يعدون خلفاء للرومنسيين من حيث الموضوعات والشخصيات، ومبشرين بالواقعية التسجيلية والواقعية الاشتراكية ونخص من بينهم زولا في هذين المجالين.

وزولا بالذات كاتب مشكل، وإذا كان الواقعيون بوجه عام-في فرنسا وغيرها-قد طمحوا إلى أن يقوموا في مجال معرفة الإنسان بوظيفة شبيهة بوظيفة العلوم الطبيعية في معرفة الطبيعة، فإن زولا قد وصل بهذه المحاولة إلى الحد الذي انهارت عنده الواقعية. فالإنسان في منظور الواقعية هو الإنسان الكلى، الإنسان «الشخصية»، بجميع قواه وجميع علاقاته. هذا هو مشروع بلزاك الذي لم يكتف-مع ذلك-بتقديم نماذج متعددة لهذا الإنسان بل أراد أن يكتب «التاريخ الطبيعي» لمجتمعه، إذ كان يعد نفسه «دكتورا في العلوم الاجتماعية»[31] ولكن زولا أغراه التقدم الكبير في علوم الأحياء حوالي منتصف القرن التاسع عشر، ذلك التقدم الذي أدى إلى إبراز تأثير العوامل الوراثية في تطور الجنس (دارون)، ومعرفة الآليات الفسيولوجية التي تستجيب بطريقة تلقائية لتغيرات البيئة (كلود برنار)، فبنى تحليله للشخصيات على أساس الجبرية الوراثية والفسيولوجية، وتصور كتابة الرواية كنوع من العلم التجريبي، مسترشدا بكتاب كلود برنار «مقدمة في الطب

التجريبي». وكما أن الطبيب لا يحجم عن فحص أي جزء من أجزاء الجسم أو مراقبة مختلف أعراض المرض، لم يكن لاعتبارات «الذوق» أو «اللياقة» أي احترام عنده. والنقاد يحبون أن يشيروا في هذا السياق إلى وصفه لحالة امرأة تلد، وصفا جسمانيا استغرق عدة صفحات. ومع أن آورباخ يقارن ألوانه الصارخة في اللوحات التي يملؤها بالصور الحسية بفن روبنس[32]، فإنه يكاد يتفق مع منتقدي زولا الذين اتهموه بالغلظة وتجاهل القيم الفنية حين يقول: «إن فن الأسلوب عنده يتخلى عن طلب المؤثرات السارة حسب المعنى المعروف من هذه الكلمة، ويقدم في مكانها الحقيقة الكئيبة المقبضة الموحشة»[33] ويقول هاوزر: إن سيكولوجيته نفسها تعتمد على أهداف عملية. فهي تخدم الصحة النفسية وتقوم على نظرية أن العواطف نفسها يمكن التأثير فيها متى ما فهمت آلياتها... إنه يعبر عن تأليه العلم، أو توثين العلم، الذي تتميز به الاشتراكية بوجه عام، وعلى الأخص تلك الطبقات الاجتماعية التي تنتظر أن يتحسن وضعها الاجتماعي بفضل العلم»[34] ويقول بريستلي: «إن أقوى مناظره تأثيرا والتصاقا بالذاكرة هي تلك التي يصور فيها كتلالا أفرادا-كتلا بحالها من الشعب في حالة حركة، كما في الأفلام السينمائية الهائلة[35]. «ويجمع هؤلاء النقاد الثلاثة الكبار على أنه رائد للواقعية الاشتراكية، ويقول بريستلي: «إنه يمثل أكثر من أي كاتب آخر نموذج الروائي الذي يحاول الشيوعيون دائما أن يصنعوه بواسطة التوجيهات الحزبية وقرارات اتحاد الكتاب»[35].

ولذلك فقد ندهش عندما نجد واحدا من كبار النقاد الماركسيين في عصرنا هذا، إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق، وهو جورج لوكاتش، ينتقد واقعية زولا انتقادا شديدا، ويرى أنها كانت ذات تأثير سيئ في بعض اتجاهات الواقعية الاشتراكية. وهو يخصها باسم «الطبيعية» ويميز بينها وبين «الواقعية النقدية» دون أن يبين إن كان ثمة اختلاف جوهري بينهما، وكأنه يقبل ضمنا التفرقة التي يقيمها بعض النقاد «البورجوازيين» بين الواقعية والطبيعية على أساس أن «الطبيعية» أدخلت في الأدب وصف السلوك الإنساني على أساس غريزي صرف. وهذا من باب التفصيل في تعداد المذاهب وإلا فإن الفرق بين مذهب زولا ومذهب بلزاك مثلا إنما هو فرق في الدرجة لا في النوع، فكلاهما يعتمد موضوعية العلم الطبيعي

أساسا لفهم الواقع، وإن كان من المسلم به أن اعتماد نموذج «التاريخ الطبيعي» لا يساوي اعتماد نموذج «الفسيولوجيا». ولكن هذا التطرف لا يعني إلا أن المذهب قد بلغ أقصى مداه مع زولا، وربما وجدنا بعده من تأثر به إلى حد ما، أو في بعض أعماله دون بعض، فهل يقال عن مويسان أو موم أو دريزر إنه طبيعي أو واقعي؟ على أن لوكاتش قد يكون لديه تصنيفه الخاص للمذاهب. وسنعود إلى هذا بعد قليل.

لقد كان لمذهب زولا امتداداته في عدة جهات، كما أشرنا من قبل، ولكن رد الفعل كان أقوى من الامتداد، وسنلاحظ ألوانا من ردود الفعل في تجليات جديدة للمذهب الرومنسي. ولكن «الجمالية» و«الانطباعية» ربما كانتا درجتين من الاعتماد على الذاتية تسبقان غيرهما. ولا تزالان داخلتين ضمن الاتجاهات الكلاسية الجديدة التي تحاول أن تتلمس حقيقة خارجية يرتبط بها وجود الإنسان ونشاطه. وقد كان البرناسيون أقوى تعبير عن المذهب الجمالي، وهم معاصرون لزولا وموبسان، وهم جماعة من الشعراء انسلخوا عن الرومنسية وتحلقوا حول تيوفيل جوتييه، ولوكونت دي ليل، وقد اتخذوا الفن بديلا من الدين، واحترموا التقاليد الكلاسية في النظم، واستمدوا موضوعاتهم من التاريخ، والعلم، والطبيعة، والحياة المعاصرة، إلا أن بعضهم مالوا إلى التأمل في مشاعرهم الباطنة، فاقتربوا بذلك من الرمزيين. وقد غلب عليهم الشعر، ولكن كان منهم من كتبوا القصة والرواية أيضا، وعلى رأس هؤلاء تيوفيل جوتييه وفرنسوا كوبيه. وقد كان للاتجاه الجمالي التأملي الاستيطاني تأثيره لدى عدد من كبار الكتاب في أوائل القرن العشرين، ومنهم أناتول فرانس (الملحد) وبول بورجيه (الكاثوليكي).

والعلم الأكبر للمذهب الانطباعي في الآداب الأوربية جميعها هو بلا شك أنطون تشيكوف. ووصفه بأنه انطباعي لا ينفي أنه واقعي، كما أن وصف زولا بأنه «طبيعي» لا ينفي واقعيته كذلك. فمازلنا في حدود المذهب الواقعي، الذي يعتمد حقيقة خارجة عن الذات، وهي حقيقة العالم المحيط بنا، بكل ما فيه من قوى مادية وروحية، والذي نحاول أن نحيط به بما نملك من أدوات المعرفة، ولكن تشيكوف، والانطباعيين عموما، يسجلون حركة المادة في رؤية يغمرها انفعال خفيف رجراج كبقع الضوء في لوحة انطباعية، يمكننا أن نلاحظ ذلك في مسرحيته المشهورة «بستان الكرز» حيث يصور

انهيار الطبقة الأرستقراطية ولكن بدون أي قدر من التأثيرات الميلودرامية التي يمكننا أن نجدها عند بلزاك، فضلا عن الألوان الصارخة التي نجدها عند زولا. وهكذا نقترب من الرمزية، كما اقتربنا منها عند البرناسيين. إلا أننا مع الانطباعية-كغيرها من المذاهب التي تناولناها في هذا الفصل-لا نزال قريبين من شمس اليونان، بعيدين عن عالم الغموض والأسرار.

لا نجد مذهبا نشأ في كنف الدولة-بعد كلاسية «القرن العظيم» مثل «الواقعية الاشتراكية» بل إن هذا المذهب الأخير يختلف عن سابقه اختلافا مهما من هذه الناحية. فالكلاسية التي ارتبطت باسم لويس الرابع عشر وطبيعة حكمه لم تنشأ بقرار منه، بل إن بوالو لم يقرر قواعدها إلا بعد أن قطعت شوطا طويلا من التطور. أما «الواقعية الاشتراكية» فقد أعلنت بقرار من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي سنة 1932، وقد رافقها حل الجمعيات الأدبية القائمة وإنشاء اتحاد عام للكتاب السوفيت.

وبديهي أن مذهبا أدبيا، أيا كان، لا يمكن أن ينشأ بقرار. ولكن هذا القرار كان معناه أن الدولة السوفيتية لم تكن راضية عن تيارات «الحداثة» التي كانت رائجة بين الأدباء والفنانين في أقطار الاتحاد السوفيتي، وهي الصورة المتطرفة التي اتخذتها الرومنسية عندما تعمقت الهوة بين الواقع والمثال، وأصبح الأدباء والفنانون أشبه بقبيلة غجرية في قلب النظام الرأسمالي، يتكلمون لغة خاصة بهم، ويتعيشون، في الواقع، من إمتاع الطبقة الرأسمالية بنزواتهم الفنية مع كونهم، في الوهم، ثوارا متطرفين. لقد سكت الحزب طوال العشرينيات على نشاط هؤلاء، ولكنه عندما تبين عجزهم عن مخاطبة الجماهير قرر منح تأييد الدولة للاتجاه المضاد، الاتجاه الواقعي الذي كان يستطيع أن يفخر بتراث «كلاسي» من الأدب الروسي. ولعل الارتباط بين الكلاسية-كمذهب فني لا مجرد تراث معترف به-وبين الواقعية لم يكن قويا في أدب من الآداب الأوربية مثل قوته في الأدب الروسي. فروايتا «نفوس ميتة» لجوجول و«الحرب والسلام» لتولستوي جديرتان باتساع مساحتهما وتنوع شخصياتهما وتصويرهما الموضوعي للمجتمع الروسي في عهدهما، أن تعدا ملحمتين نثريتين. ولم يكن الخيار أمام الحزب الشيوعي سهلا، فقد كان دستويفسكي، قرين تولستوي وتورجنيف على قمة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، مشبعا بالمشاعر الدينية، كما كانت للنين

اعتراضات مهمة على تولستوي، بل إن جوركي نفسه، الذي أصبح عضوا في الحزب الشيوعي، لم يخل من نزعات مثالية، وقد اختلف مع لنين في وقت من الأوقات حول أهمية الدين في كتاباته.

ولكن الأدب الواقعي والفن الواقعي كانا-على الأقل-مفهومين للجماهير، وقد قاما بدور عظيم في كشف مساوئ النظام الرأسمالي، فالسير على نهجهما أقرب إلى خدمة التغير المنشود في المجتمع الاشتراكي. ولكن ثمة حقيقة يجب أن تبقى ماثلة في الأذهان دائما، وهي أن أدبا واقعيا يكتب في ظل نظام اشتراكي يجب أن يختلف-مضمونا إن لم يكن شكلا-عن الأدب الواقعي الذي كان يكتب، ولا يزال يكتب خارج روسيا، في ظل نظم رأسمالية.

ولعل ستالين كان صاحب قرار إلغاء الجمعيات الأدبية وإعلان «الواقعية الاشتراكية» مذهبا ترضى عنه الدولة، ولكن هذا لا يعني أنه «صاغ» هذا المذهب، بل إن الواقعية الاشتراكية قد تعرضت-ربما أكثر من أي مذهب سابق-للنقاش واختلاف الآراء بين من ينتمون إليها. وقد يكون من الصعب تحديد سماتها بأكثر من سمة واحدة وهي تبني النظرية الماركسية (المادية الجدلية) في تصوير الواقع. لقد قامت الواقعية منذ نشأتها الأولى على تصوير شخصيات اجتماعية داخل علاقات اجتماعية معينة، ولكنها كانت تستطيع أن تكتفي بالنظرات الجزئية، أي برؤية الإنسان في زمان محدود في الحاضر أو الماضي، وفي ظروف بيئية معينة، أو داخل طبقة معينة. ولكن الفكر الماركسي يجعل الكاتب الروائي على الخصوص أقدر على النظر إلى موضوعه نظرة كلية شاملة. فالماضي يحمل في طياته الحاضر والمستقبل، ووضع الفرد داخل طبقة معينة لا يعزله عن بنية المجتمع ككل، فوعيه الطبقي هو نفسه وعيه الاجتماعي.[36]

وربما كان من علائم «مثالية» جوركي أنه يرفع الوعي الطبقي إلى مستوى قريب من التجريد في مقالته «انحلال الشخصية» وقد نشرت لأول مرة سنة 909[32]، إلا أنها جديرة بأن تعد تمهيدا قويا للواقعية الاشتراكية، من حيث إنها توجه نقدا شديدا إلى الواقعية البورجوازية. فمحور المقالة هو تطور الشخصية الإنسانية من فرد مندمج في الجماعة إلى فرد مهموم دائما بذاته. ويعقد مقارنة سريعة بين «برومثيوس»، الذي سرق النار من الآلهة ليعطيها للبشر وبين «مانفرد»، البطل البيروني الذي فقد قدرته على

الإحساس بأي شيء في العالم سوى ذاته. ويعلق على هذا العمل الأخير لبايرون بقوله:

مثل هذا الغناء يكون أحيانا قويا، ولكنها القوة التي في صرخة ألم صادق، ويكون أحيانا جميلا، ولكن كما يمكن أن يكون البرص جميلا حين يصوره فلوبير.

وهو تعليق يذكرنا بقول جوته إن الكلاسية صحة والرومنسية مرض.

ويرى جوركي أن البورجوازية العالمية قد وصلت إلى الدرك الأسفل من انحلال الشخصية، وأن جماعية البروليتاريا هي الموكلة اليوم برسالة خلق الحياة. وهو يكاد يؤله الشعب عندما يتحدث عن قوته المبدعة التي استمد منها أكابر الشعراء في جميع البلدان أروع أعمالهم، وأن العصر «الكلاسي» المجيد للأدب الروسي هو ذلك العصر الذي ارتبط فيه المثقفون بالطبقات الشعبية.

هذا الإلحاح على فكرة الجماعية من جانب جوركي، إلى جانب النظرة الماركسية «الكلية»، وتأكيد نقاد كثيرين آخرين-حتى الأكثر اعتدالا منهم مثل لوكاتش-على أن الكاتب الواقعي الاشتراكي ملتزم برؤية التغير الاجتماعي «من داخل» الطبقة الصاعدة، لا من خارجها كما يفعل الكاتب البورجوازي، هذه العوامل الثلاثة مجتمعة قد أدت إلى بروز صفة «الملحمية»-لا الكلاسية فقط-في القسم الأكبر من إنتاج الأدباء السوفيت. وأبرز ملامحها «البطل الإيجابي» الذي يطالعنا في الرواية والمسرح وحتى القصة القصيرة. فمهما يكن شكل العمل أو طوله فهناك في الخلفية دائما «وطن الاشتراكية العظيم الذي لا يستكثر البطل مجهوده ولا هناءته الشخصية ولا حياته نفسها إذا اقتضى الأمر من أجل حمايته وتقدمه. وقد ترتب على هذا عيب خطير في هذه الأعمال، وهو خلوها من الصراع»[37]. وارتبطت هذه السمة ولا سيما في الحقبة الستالينية، بسمة أخرى وهي إخضاع الأدب للدعاية السياسية.

وبعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفيتي (1956)، الذي حاول تحرير المجتمع السوفيتي بوجه عام من عيوب الستالينية، أخذت المناقشة حول شكل الواقعية الاشتراكية ومضمونها صورة أكثر تحررا. فمن النقاد السوفييت قلة دافعت عن الحداثة، على أساس البحث عن أشكال جديدة، ورأت أن مبدأ الواقعية الاشتراكية لا يعارض مثل هذا البحث. ولقد كان

النقاد الماركسيون خارج الاتحاد السوفيتي أشد ترحيبا بهذه التجديدات[38].
أما لوكاتش، الذي ارتبط بحركة «أنصار السلام» فقد دعا إلى تعايش بل تعاون بين الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية داخل البلدان الاشتراكية نفسها، وصب هجومه كله على الحداثة، وعنده أن الطبيعية وجه من وجوهها، لأنها مرتبطة بالمرض النفسي، ولأن أسلوب الطبيعية عاجز عن إدراك «مكر الواقع وثرائه وجماله»، فالواقع، أو الوجود، أكثر تعقيدا مما يستطيع الفكر أن يعبر عنه، وهذه «الشعرية» كامنة في صلب كل التطور الإنساني، وفي المصير الفردي للإنسان، وفي النمو والتغيير»[39]

إن هذه العبارات الأخيرة تبدو غريبة من ناقد ماركسي. فإذا كانت الشعرية هي «ما لا يستطيع الفكر أن يعبر عنه» فهناك إذن منطقة تتأبى على العلم، وعلى الإرادة، وعلى النمو والتغيير. هناك-مايزال-«الشيء في ذاته» الذي تحدث عنه كانت، والذي يسميه المؤمنون «الله».

## 4-خلفاء الرومنسيين

كانت الرومنسية هي آخر انتصار للمذهب الإنساني. فمع ازدياد قدرة الإنسان الغربي على التحكم في قوى الطبيعة منذ الثورة الصناعية، كان يتبين-في الوقت نفسه-عجزه عن التحكم في النتائج الاجتماعية المترتبة على التقدم المادي. كان تدمير الريف، وسوء أحوال الطبقة العاملة في المدن، يحدث لدى الكثيرين شعورا بالضياع. وكانت تبدو في الأفق نذر صراع حتى الموت («البيان الشيوعي» سنة 1848). فكانت الحروب الأهلية، ولو لم تأخذ دائما شكل صراع مسلح، حقيقة ماثلة دائما. لقد أخذت المؤسسات القديمة (الكنيسة، الإقطاع، الملكية المستبدة) تفقد رويدا رويدا سلطانها المطلق على حياة الأفراد وأرواحهم، ولكنهم لم يشعروا بطعم الحرية. كانت الحرية-كما قال تورجنيف في إحدى رواياته-كلمة عظيمة ترف كروح الله على الماء[40]. وكان هذا هو الانتصار الأكبر، ليس بعده إلا الخلق الجديد، فقد أصبح الإنسان سيد مصيره. كان في يده العلم الذي فجر منابع جديدة للثروة، ولكنها كانت-كما قال ماركس-تتحول بفعل ساحر ماكر إلى منابع للحاجة[41]. وكان هذا المزيج المحير من القوة والضعف يدفع بالإنسان أحيانا إلى النقيض، إلى الإيمان بقوى خارقة تشكل مصيره، ولكن الدين

كان قد تحول إلى شعور ذاتي مختلط بمشاعر الحزن والعجز والإحباط. أصبح النقيضان المتنافسان في أصل الحضارة الغربية: العقل اليوناني والأسرار المسيحية، أصبحا كلاهما الآن في قلب الفرد، يتصارعان بلا هوادة، وإن نسيا أصلهما، وأصبح الأول معناه: النجاح والثروة والقوة والتكنولوجيا، والآخر معناه: الفن أو توثين الأشياء أو الإيمان الغامض ولو لم يذهب المرء قط إلى كنيسة.

ومن طبيعة الكائن الحي أن يقوم بمحاولات لتوحيد النقيضين. من هذه المحاولات ما يقوم به الفرد بإمكانياتة الشخصية، وإن انتهى في كثير من الأحيان إلى المرض النفسي «الشعر الشرعي للمذهب الطبيعي» كما يقول لوكاتش، نقلا عن الناقد الألماني ألفريد كير[42]، ومنه ما يتخذ شكل نظرية صالحة للتطبيق اجتماعيا، كما يحاول إليوت، في كلاسيكيته الجديدة، أن يربطها بالدين الكاثوليكي، ولكن مع نظرة اجتماعية ثقافية إلى الدين، تكاد تغفل جانب العقيدة.

وعندما يتحدث لوكاتش عن «شعر الحياة»، رافضا الطبيعية لأنها تجرد الحياة من شعرها، فهو يحاول أيضا أن يوحد. ولكننا نلاحظ أن حركات رد الفعل تكون غالبا أقوى من التوحيد. فعندما تستنفد الحركة قوتها تكون الحركة المضادة علي أهبة الفعل. وهكذا رأينا الحركة الرومنسية التي كانت أظهر صفاتها التعبير عن النوازع الذاتية المتضاربة تصل حوالي منتصف القرن التاسع عشر إلى ما يشبه العقم[43] فيتحول بقية الرومنسيين إلى البرناسية، بينما تسود الواقعية في الرواية. كلتاهما تنبذ الذاتية، وتتعبد الأولى للفن، والثانية للعلم. ومع أن جوركي يرى أن عودة الفرد إلى أحضان الجماعة هو العلاج الصحيح لانحلال الشخصية في الأدب البورجوازي، فإن التأليه الغامض «للشعب» يتحول عنده، وسوف يتابعه حشد من الكتاب السوفييت، إلى تأليه المجتمع الاشتراكي، الذي كان يتجه، في واقع الأمر، إلى تأليه فرد واحد.

ولكن هذه الآلهة لم تكن لتعيش طويلا، فالإنسان يعلم جيدا أنه هو صانعها، فإذا ظهر له عجزها حطمها ورجع إلى ذاته. ومن المهم أن نلاحظ هنا أنه رغم حركة الفعل ورد الفعل التي بدأت بالنهضة الأوربية واستمرت إلى العصر الحاضر (لا يمكن التنبؤ بالمستقبل)-كان هناك تحرك مستمر

نحو مزيد من مركزية الإنسان، وهو ما نسميه المذهب الإنساني. وفي هذه المرحلة الأخيرة من رد الفعل نحو الموضوعية كانت الموضوعات كلها-الفن، العلم، الاشتراكية-من خلق الإنسان، بحيث يوشك أن يكون ارتداد الإنسان مرة أخرى إلى ذاته ارتدادا حاسما ونهائيا، فلا تعدو حركة التطور بعد ذلك أن تكون تطورا في وعي الإنسان بذاته.

والإنسان الذي نقصده في هذا السياق هو الإنسان الغربي، لأنه يعيش في قلب هذه الحضارة التي صنعها، ولا يزال يقوم بتطويرها. وليس معنى ذلك أن الإنسان في أي مكان آخر من العالم بمنجاة من هذه التطورات، ولكنه-وهو الذي يعيش على الهامش-أقدر على رؤية تناقضاتها، كما أنه أقل تأثرا بهذا التناقضات. وله بعد ذلك تناقضاته الخاصة التي لا تسمح له بأن يغتر بسلامته مما يصيب جاره، أو يستسلم للدعة والطمأنينة حين يرى السفينة تغرق، ناسيا أنه فيها. فهذا التناقض بين الإمكانية المادية من ناحية والأمان النفسي الاجتماعي من ناحية أخري حالة تنتشر كالوباء وتطبق جميع أقطار الأرض، وأعراضها: طغيان الفردية وانحلال القيم، لا ينجو منها شعب من الشعوب، وربما كانت الشعوب الأشد فقرا-وهي ذاتها الأقرب إلى الفطرة-هي الأكثر معاناة.

وقد يقال عن الأدب والفن اللذين ينتجان عن هذه الحالة إنهما مريضان أو مرضيان أو منحلان.

ولكن الحكم على الأدب والفن لا يمكن أن يكون حكما نفعيا أو أخلاقيا. لقد كان هذا هو الخطأ الأكبر الذي تورط فيه النقاد الواقعيون الاشتراكيون. حتى لوكاتش الذي جرؤ فزعم في وقت من الأوقات أن الأدب الواقعي الاشتراكي-أي الأدب الذي يكتب في الاتحاد السوفيتي-لا يلزم أن يكون أرقى من الأدب الذي يكتب في ظل البورجوازية، واتهامه خصومه بالانحراف عن الماركسية لهذا السبب، لا يتردد في أن يصدر هذا الحكم الشامل «إن الحركة الحديثة لا تؤدي إلى تحطيم الأشكال الأدبية التقليدية فحسب، بل تؤدي إلى هدم الأدب كأدب. وليس هذا صحيحا عن جويس فحسب، أو عن أدب التعبيرية والسيريالية. فلم يكن طموح أندريه جيد، على سبيل المثال، هو الذي أحدث الأسلوب الأدبي، بل كانت فلسفته هي التي أجبرته على التخلي عن الأشكال التقليدية. وقد خطط (المزيفون) كرواية، ولكن بناءها

عانى من الانفصام الذي يميز أدب المحدثين».[45]

ولكن ماذا يفعل الأديب إذا كان عالمه مريضا؟ هل أمامه سبيل آخر-إذا أراد أن يكون صادقا في التعبير عن عالمه-إلا أن يصور هذا المرض؟ ولكن لوكاتش يرى أن الأديب البورجوازي، في مجتمع بورجوازي أو في مجتمع اشتراكي، يمكنه أن يعطي صورة أكثر إشراقا، أو أقل مرضا، للعالم إذا لم يرفض المنظور الاشتراكي (ولو لم يعتنقه). فالمنظور (أو رؤية الكاتب للإنسان والعالم) هو المهم، وليس الحرفيات الفنية التي يمكن أن تبلغ درجة عالية من الإتقان إذا روعي أداء المنظور دون اعتبار للمنظور نفسه، ولوكاتش يحلل هذه الحرفيات بمهارة فائقة. ولكن إذا كانت مهمة الأسلوب أو حرفية الكتابة أن يعيدا خلق نظرة الكاتب إلى العالم فلابد أن تنتج النظرة الخاطئة أسلوبا خاطئا، مهما كانت براعته الشكلية.

والمنظور «وراء كل أدب واقعي عظيم» هو إن الإنسان حيوان اجتماعي. ونلاحظ أن لوكاتش يجمع تحت هذا الوصف أبطالا من جميع العصور: أخيل وفرتر وتوم جونز (من الرجال)، وانتيجون وأنا كارنينا (من النساء)، فمصايرهم الفردية لا يمكن فصلها عن وجودهم الاجتماعي التاريخي. أما كبار الكتاب المحدثين فالإنسان عندهم حيوان انفرادي، ومن ثم فشخصياتهم لا تتطور، وعالمهم مكون من جزئيات غير مترابطة، وأحيانا يوغلون في هذا بأن يعرضوا الواقع من خلال تيار الوعي لشخصية شاذة أو متخلفة.[45]

إذن ففكرة «الفرد المرتبط بالجماعة»-كما عند جوركي-هي الفكرة الأساس عند لوكاتش أيضا. وهي عنده مسلمة لا تقبل المناقشة، ولا تحتاج إلى إقامة دليل على صحتها. وهو يحتاط فيقرر أن العزلة قد تفرض على الفرد، وكثيرا ما يصور كتاب الواقعية البورجوازية (النقدية) هذه الحالة، دون أن يبتعدوا عن منظور «الأدب الواقعي العظيم»، لأن هذه العزلة عارضة، بعكس ما يدل عليه منظور المحدثين من كونها عزلة أصيلة، أو راجعة إلى حقيقة وجود الإنسان، أو حقيقته الأنطولوجية، أو الميتافيزيقية بعبارة أخرى.

فجوهر الخلاف إذن أنطولوجي أو ميتافيزيقي: فكرة مسبقة عن الإنسان، ومحاولة عن الواقعية الاشتراكية-أو من الماركسية كمذهب فلسفي اجتماعي سياسي-للقضاء على المذهب الفردي الذي قام عليه نمو البورجوازية، والذي انتهى الآن إلى ما أسماه جوركي «انحلال الشخصية».

والمنظور الماركسي، والواقعي الاشتراكي من ثمة يتضمن الاعتقاد بخيرية الجماعة الإنسانية، وخيرية «الإنسان» كمفهوم مجرد، و«البروليتاريا» كمفهوم مرتبط بالتطور التاريخي، ولكنه على قدر من المثالية لأنه مرتبط أيضا بالمفهومين السابقين، ومن خلال هذه المفاهيم تقدم الماركسية رؤيتها لخلاص العالم، أي أنها-من منظورنا نحن-تحاول أن توقف حركة الارتداد إلى الذاتية بالاعتماد على المبدأ الإنساني نفسه الذي نبعت منه الذاتية، ولهذا فإن منافسها الحقيقي الآن في العالم الغربي (حين نغض النظر عن تقلبات السياسة) هو الكنيسة الكاثوليكية.

والواقع أن انتهاء الحقبة الستالينية (والمراد سيطرة الفكر الستاليني على مجموعة الدول الاشتراكية، وبالطبع لا تزال لهذا الفكر بقاياه في الوقت الحاضر) قد تلاه تقبل متزايد لهذا الأدب الحداثي. وإلى وقت قريب-وربما إلى الآن-لا تعترف معاجم الأدب بهذه الكلمة على أنها علم على مذهب أدبي كالكلاسية والرومنسية والواقعية. ومازالت في دائرة النقاش كتسمية شاملة لعدد من المذاهب التي أعقبت الرومنسية، وأهمها الرمزية والسيريالية، وقد تذكر أيضا بعض المذاهب قصيرة العمر مثل «التعبيرية» التي كان لها بعض القوة في ألمانيا عقب الحرب العالمية الثانية.

فنحن إذن أمام امتدادات للرومنسية. وقد يعدل النقاد مستقبلا عن إفراد هذه المذاهب بالدرس إلا كمراحل في تطور الرومنسية أو كبدايات لمذهب أكثر شمولا وأعمق تاريخا وهو الحداثة أو «الحداثية». فالكثيرون يميزون اليوم بين المعنى الزمني المحض لكلمة «حداثة» ومعناها الفني. وإذ كانت «الحداثة» أو «الحداثية» قائمة في الوقت الحاضر فإن تحديد سماتها الفنية غير ممكن. فالرواية الوجودية والرواية الجديدة (أو اللارواية) ومسرح اللامعقول كلها أنواع داخلة تحت مسمى الحداثية، والأعمال التجريبية في الشعر والقصة والمسرح لا تنتهي، فالتجريب سمة من أهم سمات الحداثية. ولكن مرجعها جميعا إلى الانشطار الذي حدث في نظرة الإنسان الأوربي إلى العالم، وهو ما حدث منذ بدايات الرومنسية. وهذا ما يقرره جارودي-الناقد الماركسي-بوضوح تام. فهو يقول عن شعر سان جون برس (جائزة نوبل 1960): «وشعر سان جون برس نهاية مطاف لتطور عرفه الشعر منذ بداية القرن التاسع عشر.

فحتى هذا التاريخ كان الفنان لا يطرح قضية وجود عالم خارجي أو داخلي يشكل نموذجا يجب على الفن أن يوصل إلينا واقعيته بوسائله الخاصة. ومع ظهور الرومانتيكية أصبحت هذه البديهة موضع أخذ ورد».[46]

ويوضح التطور الذي حدث منذ ذلك الحين بأنه «تباعد تدريجي عن الموضوع، واهتمام أكبر فأكبر بالذات». والمقصود بالموضوع هو كل ما «عرفته وثبتته بل وحجرته التقاليد والمجتمع واللغة». وكعلامات على هذا الطريق يذكر: رامبو، الذي كتب عن «عصر السفاكين» محاولا الخروج من التناقض بين الحياة الواقعية والشعر، «ولكنه اختار آخر الأمر طريق السكوت، ورحل إلى هرر حيث اندفع في مغامرة يائسة واشتغل بالنخاسة بسبب عجزه عن مواصلة حياته كإنسان وشاعر «وجيرار دي نرفال الذي «عثر في اختلال الأعصاب وفي الموت على مخرج له من الأزمة». وبودلير الذي راح يبحث عن عالم آخر (في الجنس والمخدرات) لعجزه عن الحياة في العالم القائم. إن هذه أمثلة متطرفة بدون شك، فسان جون برس حل المشكلة بأن جعل لنفسه شخصيتين: شخصية الدبلوماسي الكبير (وكيلا لوزارة الخارجية الفرنسية من سنة 1933 إلى سنة 1940) والشاعر، الذي اتخذ له اسما مستعارا. ويذكر جارودي عدة أمثلة أخرى لهذا التقسيم الواعي للأدوار.

وقد طمعت الأحزاب الشيوعية التي كانت تعتقد أنها تعرف الداء وتملك الدواء أن يتحقق على الأرض عالم خال من هذا التناقض، عالم يواصل فيه «الإنسان» انتصاراته، ولذلك فإن جارودي يبحث في كاتب مثل «كافكا» عن العبارات التي تدل على إيمانه بمستقبل الإنسان، ليقول إنه كاتب «واقعي» بمعنى أنه يبصر الواقع المعادي، ويقبل تحديه ويرد عليه، هذا الرد الذي يتمثل عنده وعند غيره من كبار الفنانين المحدثين في «أساطير». ففهم جارودي للأسطورة كما يبدو من كلامه هو أنها تعبير عن صراع الإنسان ضد واقعه.

وربما لاح لنا نوع من التناقض في وصف جارودي لهذه الاتجاهات بأنها «واقعية» رغم اعترافه أنها تنفي «الموضوع» أي الواقع. ولكن مبدأ الصراع يبعد هذا التناقض، مع اعترافه في الوقت نفسه بوجود عالمين منفصلين: عالم الواقع (الموضوع) وعالم الفن (الذات).

والتطور الذي نلاحظه منذ الرومنسية، وباستثناء واحد وهو الواقعية الاشتراكية، يمكن تلخيصه في أنه تقوية لعالم الفن في مواجهة عالم الواقع، وذلك بطريقتين: تطوير أدوات الفن الخاصة، والاستمداد أكثر فأكثر من القوى الكامنة في أعماق الذات. ويمكننا أن نقول، باختصار أيضا، إن الطريق الأول هو طريق الرمزية والطريق الثاني هو طريق السيريالية، وليس ثمة تعارض بين الطريقين، ولذلك فإن المذاهب يمكن أن تتعدد وتتنوع إلى غير نهاية.

فالرمزية ابتعدت-إلى درجة تشبه القطيعة-عن فكرة المحاكاة. فالمحاكاة تعني درجة ما من الخضوع للواقع. ولكنها، في الوقت نفسه، أخلت الشعر من التعبير الساذج عن الذات. لا خطابية. لا سرد. لا تعبير مباشرا عن الأفكار. لا انسياب عاطفيا. إن القصيدة «تخلُق» عالما منافسا للواقع، وإمامهم في ذلك قول بو: «إن القصيدة تكتب من أجل القصيدة» لا من أجل المحاكاة ولا من أجل التعبير. وأداة القصيدة، اللغة، هي لغة خاصة مختلفة اختلافا أساسيا عن لغة الاستعمال العادي. فهي لغة سحرية، تستخدم «كيمياء الكلمة» على حد تعبير رامبو، أي أنها تحول الكلمة داخل القصيدة عن معناها المألوف، كما تتحول المواد في تفاعلها الكيميائي، ووسيلتها في ذلك الصور، التي ترمز لأحوال نفسية ولا تحاكي العالم الخارجي، وتنطلق مباشرة من نبع الإحساس، حيث لا توجد فواصل بين الحواس المختلفة، ثم الموسيقى، أي التأليف بين أصوات الكلمات، حيث تتحرر الكلمات من معانيها، وتكتسب فاعلية الموسيقى المجردة، التي لا تمكن ترجمتها إلى كلام عادي.

هناك-بالطبع-واقع، هناك آلاف بل ملايين من المحسوسات، ولكن الشاعر الرمزي لا ينظر إلى هذه المحسوسات ليعرف أشكالها أو ألوانها أو أحجامها أو وظائفها، إنها في نظره «غابات من الرموز» كما يقول بودلير، رموز لعالم آخر غير عالم الأشكال والوظائف، عالم يجده الشاعر في أعماقه وعليه أن يخلقه بالكلمات. ومعنى ذلك أن الإحساسات تتفتت وتعود فتتجمع في نسق جديد، كما نرى في قصيدة رامبو «حروف الحركة» وبما أن «المعاني» عملة متداولة، دلالات اصطلح عليها الناس وقنعوا بها، مهما تكن تافهة ولا علاقة لها بالحقائق، فالشاعر الرمزي يتجنبها جهده، ويعمل فقط في دائرة الشعور المبهم، أو الإدراك نصف الواعي، حيث لا تزال الأشياء تنتظر

أسماءها ومسمياتها.

وكما كانت الرمزية امتدادا أكثر عمقا وصلابة للرومنسية (وإن كان الرمزيون يجدون بين أعمال الرومنسيين الأوائل: شاتوبريان وشلي وكيتس وغيرهم إرهاصات رمزية) فكذلك كانت السيريالية امتدادا للرمزية تجاوز موقف إعادة تشكيل الواقع في إطار القصيدة إلى موقف تحرير العقل لمناجزة الواقع. فهم ثوريون في السياسة كما أنهم ثوريون في الفن، وقد تعاونوا مع الشيوعيين أحيانا، غير أن منطلقهم كان مختلفا عن منطلق الشيوعيين، فهؤلاء يعملون لتغيير المجتمع بمختلف الوسائل العملية، وقد يكون للفن مكان في برنامجهم إذا لم يتعارض مع الوسائل الأخرى، وأولئك يحسبون أن الفن هو وسيلة التحرير الأساسية. وقد استعملت كلمة «السيريالية» (فوق الواقعية) وصفا لأول مرة سنة 1917، في عنوان مسرحية لأبولينير، الذي يعد من الرعيل الأخير من الرمزيين. ثم أصدر أندريه بريتون «البيان الأول للسيريالية» سنة 1924، ودعا فيه إلى إطلاق العنان للعقل الباطن كي يعبر عن خفاياه بحرية تامة، عن طريق «الكتابة الآلية». ومن الواضح أن السيرياليين تأثروا بسيكولوجية فرويد، والمكان الكبير الذي جعله للعقل الباطن (أو اللاشعور) في توجيه السلوك الإنساني، كما تأثروا بالحرب العالمية الأولى، التي كانت مجزرة رهيبة بالقياس إلى كل الحروب السابقة، بما فيها الحروب النابليونية التي كان قد مضى عليها أكثر من قرن. لقد انفجرت جميع التناقضات التي ظلت تتفاعل طوال القرن التاسع عشر، وكان انفجارها مدويا، وثبت أن القيم التي يتشدق بها «أعمدة المجتمع» كذب كلها، فكان الكفر بالعقل والمنطق، والنظم الاجتماعية، والتقاليد والأخلاق، يعني، في نظر السيرياليين، البحث عن عالم جديد أكثر إنسانية، فأخذوا يفتشون عن «مادة» هذا العالم في كل ما رفضه النظام القائم وأودعه سجن العقل الباطن.

والتناقض الأساسي في السيريالية، كما يلاحظ بريستلي، هو أنها تصطنع بواسطة العقل حالة منافية للعقل. ولقد كان السيرياليون مواجهين بخيارين: إما أن يكونوا ثوريين وإما أن يكونوا فنانين. لذلك تحول كثيرون منهم إلى الواقعية الاشتراكية. وبعضهم ذهبوا إلى النقيض، وعادوا إلى حظيرة الدين. وبعد أن فقدت السيريالية اندفاعها الأول وبدأت تذوب في

تيار الحداثة، أصبحت أهم سماتها الجمع بين المتناقضات، على حد قول بريتون: أن هناك نقطة في العقل يلتقي عندها الأضداد، الحياة والموت، الحقيقة والخيال، إلخ. ثم ما سمى بالكوميديا السوداء، أو السخرية المركبة، بمعنى أن الإنسان يسخر من سخريته، على نحو ما نجد في مسرح بكيت.

وعلى خلاف المذاهب السابقة، يبدو أن الحداثة، أو الحداثية، لا تمر بدورة حياة لها بداية ووسط ونهاية. فهي تتجدد باستمرار. فالغوص في أعماق النفس قد لا ينتهي. ويبدو أنها انتهت الآن إلى تأليه الجنة، ورجعت- من حيث الشكل-إلى هلهلة النسيج الرومنسي، مع تعمد للفوضى، ومن أمثلة ذلك ما أصبح يسمى «الرواية المفككةthe episodic novel» كرواية «الآيات الشيطانية» التي قرأها من لم يكن ليقرأها لولا سمعتها السيئة.

# المقالة الرابعة

# في معنى المذاهب عند النقاد العرب القدماء
# واختلاف مذاهب الشعراء والكتاب

وقال الأصمعي: زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كل من جوّد في جميع شعره ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة. وكان يقال: لولا أن الشعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا رهوا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا.. ومن تكسب بشعره والتمس صلات الأشراف والقادة، وجوائز الملوك والسادة، في قصائد السماطين، وبالطوال التي تنشد يوم الحفل، لم يجد بدا من صنيع زهير والحطيئة وأشباههما. فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عفو الكلام وتركوا المجهود.

الجاحظ[1]

... لأن البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام.. ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة.

الآمدي[2]

وقالوا: أول من فتق البديع من المحدثين بشار

بن برد، وابن هرمة، وهو ساقة العرب وآخر من يستشهد بشعره، ثم أتبعهما مقتديا بهما كلثوم بن عمرو العتابي، ومنصور النمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس. وأتبع هؤلاء حبيب الطائي، والوليد البحتري، وعبد الله بن المعتز، فانتهى علم البديع والصنعة إليه، وختم به.

ابن رشيق[3]

إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتمادهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا، ويذهبون به إليه، حتى يحصل للكلام بذلك صورة تقبلها النفس أو تمتنع عن قبولها.. والناس يختلفون في هذا فيستحسن بعضهم من المنازع ما لا يستحسنه آخر. وكل منهم يميل إلى ما وافق هواه.

حازم القرطاجني[4]

## ١-مذهب الأوائل

ماذا أراد الآمدي بهذه العبارة؟

لم يكن الآمدي فيلسوفا مثل أرسطو، حتى يصف لنا أسلوب «الأوائل» في نظم القصيدة كما وصف أرسطو طريقة هوميروس في بناء الملحمة أو طريقة سوفوكليس في بناء التراجيديا، فتصبح هذه الصفات قانونا يلتزمه كل من أراد أن يحتذي مثالهم، وتعاد صياغته مرة بعد مرة، حتى إذا هبت رياح التغيير ووضع له اسمه المميز. ولكن الآمدي وضع بجانب هذا الاسم اسما آخر وهو «عمود الشعر» فلم يكن هذا الاسم أقل احتياجا للتوضيح من سابقه. ولذلك كان على من جاءوا بعده من النقاد في العصور القديمة والعصر الحديث أن يستخلصوا من مناقشته لما رآه خروجا على عمود الشعر، أو مذهب الأوائل، من أشعار أبى تمام مدلول عمود الشعر في نظريته. بعبارة أخرى كان التطبيق سابقا للنظرية. ولا شك أن الممارسة تسبق النظرية دائما. نحن نجد أنفسنا في الدنيا قبل أن نعرف ما هي الدنيا، وهكذا إلى أن نموت. ولكن «العلم» يمثل وقفة أمام مجموعة من المعارف المتناثرة، يلم شعثها ويصوغها في «نظرية». ومن هنا يبدأ العلم. ومن حسن حظ الآمدي أنه ناقد، وأن أكثر الناس لا يعدون النقد علما. ولكنه سلك الطريق الذي سلكته الثقافة العربية عموما، بل الحضارة العربية

في جملتها: في السياسة، في الفقه، في الأخلاق، في الاقتصاد، حتى في النحو: الممارسة دائما تسبق النظرية، والعلم عبارة عن تصنيف لمسائل مفردة (كلمة «النظر» ترد كثيرا في الكتابات العملية العربية، أما كلمة «نظرية» فلا أعرف تاريخها، ويبدو أنها محدثة).

أما المشابهة التاريخية بين «مذهب الأوائل» أو «عمود الشعر» وبين «الكلاسية» الغربية فهي أن التسميتين وضعتا بازاء مذهب مخالف: فكما احتاجت الكلاسية إلى اسم لتتميز عن الرومنسية الناشئة، فقد احتاج «عمود الشعر» أو «مذهب الأوائل» إلى اسم يكون مقابلا لما سماه ابن المعتز «البديع»، وإن كانت المقابلة، في هذه الحالة، غير تامة. فابن المعتز لم يضع هذا الاسم للدلالة على مذهب، بل على «علم»، كوّنه، وفقا للمنهج المتبع، من عدد من العناصر المفردة، وقد صنفها قسمين: أصلية وإضافية. الأخيلة خمسة وهي: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد الأعجاز على ما تقدمها والمذهب الكلامي. والإضافية ثلاثة عشر وهي الالتفات والاعتراض والرجوع والخروج وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتجاهل العارف والهزل يراد به الجد وحسن التضمين والكناية والإفراط في الصفة وحسن التشبيه والإعنات وحسن الابتداء.

وهو تقسيم تعسفي، ومع أن فكرة الأصول والفروع من الأفكار المهمة في المنهج العلمي عند العرب فالفرق بين القسمين غير واضح هنا، كما أنهما قابلان للزيادة، وهذا ما فعله الذين تابعوا ابن المعتز في هذا النوع من التأليف مثل أبى هلال العسكري وغيره (لولا أن ابن رشيق متعصب لابن المعتز، وقد صرح بذلك في غير هذا الموضع، ما جعله خاتما لعلم البديع- وأين يضع من جاءوا بعده إلى زمنه هو، ابن رشيق؟)

ويقول إن المقابلة بين «البديع» و«عمود الشعر» أو «مذهب الأوائل» غير تامة لأن الأول-كما صوره ابن المعتز-«علم» يمكن أن يعد متمما للغة والنحو والعروض بالنسبة إلى صنعة الشعر، والمذهب «طريقة» في استعمال هذه الأشياء. ومن ثم فلا يحق لفريق من الشعراء أن ينتحلوا هذا «البديع» على أنه طريقة خاصة بهم لمجرد أنهم أفرطوا في استخدامه-والواقع أن هذا هو الموقف الثابت الذي اتخذه أنصار «مذهب الأوائل» دون أن يقابله ادعاء من الفريق الآخر بأنهم دون غيرهم أصحاب «البديع». فنحن لا نملك نصا

نقديا واحدا يناقش دعاوى الآمدي، لأن كتاب «أخبار أبي تمام» للصولي هو-كما يدل اسمه-مجموعة أخبار ضئيلة القيمة في حساب النقد، وكتاب قدامة بن جعفر «في الرد على ابن المعتز فيما عاب به أبا تمام» مفقود، فمعرفة حجج هذا الفريق الثاني لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال الشعر نفسه أو شروحه، ولا سيما ما ورد في شعرهم وصفا لمذهبهم.

على أن هذه التفرقة الأولية بين التسميتين لا تستوفي جميع علاقات الجوار والتقابل في أى منهما. ففي «مذهب الأوائل» إشارة واضحة إلى قضية ترجع إلى أواخر القرن الأول الهجري، وتلخصها كلمة مشهورة لأبى عمرو بن العلاء: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى هممت أن آمر غلماننا بروايته» واستمرت الحرب جذعة بين المحافظين-يمثلهم علماء اللغة-والمجددين-يمثلهم الشعراء والكتاب-طوال القرن الثاني، فألف ابن سلام كتابه المشهور «طبقات الشعراء» مقتصرا على الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ومع أن مقدمته تعد من أنفس ما وصل إلينا من النصوص النقدية كما أنها أقدمها، فقد كان مفهوم النقد عنده مرتبطا برواية الشعر القديم، فلم يتعرض للمحدثين بكلمة، مع أنه توفي في العام ذاته الذي توفي فيه أبو تمام (232 هـ) ولا يخلو هذا التجاهل من معنى، وخصوصا إذا لاحظنا ما روى من أن الأصمعي (المتوفى سنة 214 هـ) كان يستنكف أن يستشهد بشعر بشار، إلى أن خاف معرة هجائه فاستشهد بشعره.

فالبذرة الأولى لـ «مذهب الأوائل» ترجع إلى عصر التدوين وتقنين اللغة. والفكرة التي بقيت مضمرة في النقد العربي (ربما إلى اليوم!) هي أن ثمة علاقة متينة بين اللغة والمقاصد التي تؤديها اللغة. ومن هنا ينشأ التوتر بين ثبات اللغة وتغير المقاصد التي تؤدى بها. ولم توضع المشكلة قط بهذا الوضوح في النقد القديم، ولعل غموضها كان مسؤولا إلى حد كبير عن غموض مواقف الشعراء والنقاد من قضية القدماء والمحدثين، التي يمكننا أن نعطيها اسما آخر في هذا السياق وهو إمكانية التجديد (أو الابتداع أو الاختراع حسب مصطلحهم). فبينما يقررون ابتداء من الجاحظ إلى ابن رشيق وعلي بن خلف أن المعاني لا تتناهى، نراهم-وخصوصا المتأخرين منهم-يعترفون بأن القدماء ذهبوا بكل المعاني المهمة، حتى لم يبق للمتأخرين إلا أن يعيدوا تقديمها في معرض حسن.

وثمة كلمة أخرى تقابل «الأوائل» وترادف «المحدث» وهي «المولد». ولهذه الكلمة دلالات عنصرية وحضارية تتجاوز مسألة اللغة باعتبارها أداة الفن الشعري. فالعرب الأقحاح أو عرب البادية هم الذين تؤخذ عنهم اللغة، فعندهم كملت خصائصها حتى نزلت بها معجزة القرآن. ولكن العرب خرجوا من جزيرتهم وسكنوا الأمصار في شتى أقطار العالم الإسلامي واختلطوا بغيرهم من الشعوب وأصبحوا «مولدين»، وأصبحت لغتهم مولدة أيضا لأنها فقدت الكثير من خصائصها وخالطتها شوائب من لغات تلك الشعوب. وفي ظل أرستقراطية النسب التي احترمها المجتمع الإسلامي كان من الطبيعي أن ينظر إلى لغة المولدين مهما بلغت منزلتهم في المجتمعات الحضرية الجديدة على أنها أدنى من لغة الأعراب. لهذا سمعنا الآمدي يثني على البحتري لأنه «أعرابي الشعر»، ويردف ذلك بأنه «مطبوع»، ومحصلتهما أنه «على مذهب الأوائل».

وههنا كلمة أخرى تجاور «مذهب الأوائل» وهى «الطبع». وقد حملت هذه الكلمة معاني كثيرة، وبعضها متناقض. فهي عند أنصار «مذهب الأوائل» كالآمدي تعني شعر الفطرة، ذلك الشعر الذي يعبر عن حالة قائله فيؤثر في نفوسنا بسهولته وقرب مأخذه. ولم يكن الأدباء أنصار مذهب الأوائل هم وحدهم الذين يفضلون الطبع-أو يقدمونه-على الصنعة، بل كان معهم-أو ربما قبلهم-المتكلمون واللغويون. ولكل فريق أسبابه في هذا التفضيل. فاللغويون لا تعنيهم جودة الشعر، بل تمثيله لما نسميه الآن «اللغة الطبيعية»، وهذا ما يخرج به من كلام الأصمعي عن زهير والحطيئة ومن سلك طريقهما. والمتكلمون يعنيهم الصدق. وآية الصدق أن يصدر الكلام عن قائله بغير تعمل، «والشيء إذا صدر من أهله وبدأ من أصله وانتسب إلى ذويه سلم في نفسه وبانت فخامته وشوهد أثر الاستحقاق فيه» كما يقول الباقلاني.[5]

ولكن هنا مشكلة لا تقل عن مشكلة تناهي اللغة واتساع المعاني إلى غير حد، وهي مشكلة الجمع بين كون الشعر أعرابيا وكونه مطبوعا في الوقت نفسه. فالشعر لا يكون كذلك إلا إذا صدر عن أعرابي. فماذا نصنع بالمولدين؟ وقد يكون البحتري نفسه بدويا في منشئه أو في ذوقه، ولكنه لم يقل شعره للأعراب في بادية الشام بل قاله للخلفاء والعظماء في بغداد، شأنه في ذلك شأن أبي نواس مثلا، فكلاهما مولد لأنه ينتمي إلى حضارة مولدة،

وإذا ذهب المولد مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا رهوا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا على حد تعبير الجاحظ، فهل يكون مطبوعا-أي صادقا في التعبير عن حاله-مثل أولئك الأعراب؟ أيهما الأحق بأن يسمى شاعرا مطبوعا: البحتري أم ابن الرومي؟ قد لا يشك أحد-الآن-في جواب هذا السؤال، ولكن أنصار مذهب الأوائل، الذين يستحسنون «الطبع» لا يلتفتون إلى ابن الرومي، إذا التفتوا إليه، إلا ليذكروا «توليده» للمعاني. وهذا القاضي الجرجاني، وهو من أقوى المشايعين للطبع، لا يذكر مع الكثير الذي استشهد به في هذا السياق من شعر البحتري بيتا واحدا لابن الرومي. فكأن أصحاب «مذهب الأوائل» حين استحسنوا الشعر «المطبوع» كما يسمونه، كانوا في الحقيقة يضيقون مجال «الشعر»-الشعر بلام التعريف الدالة على حقيقة الجنس-على المحدثين تضييقا شديدا. ولعل القاضي الجرجاني شعر بأن اعتماد «الطبع» للشاعر المحدث قد يذهب به بعيدا عن «مذهب الأوائل»، بل هذا هو الأرجح، لذلك نراه يستبدل بكلمة «الطبعد كلمة مشتقة منها وهى «التطبع» ويجعل لهذا «التطبع» معيارا، لم يكن «الأوائل» ليلتزموه. فهو يقول: «ومتى سمعتني أختار للمحدث هذا الاختيار، وأبعثه على التطبع، وأحسن له التسهيل، فلا تظنن أني أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث، بل أريد النمط الأوسط: ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوي الوحشي»[6] ثم يقول: «وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به، ولست أعني بهذا كل طبع، بل المهذب الذي صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح».[7]

و«النمط الأوسط» يقتل التنوع كما يقتل الابتكار، ويخلق «ذوق المألوف»، وهذا شبه آخر بين «مذهب الأوائل» وبين الكلاسية الغربية، وكما كانت الكلاسية الغربية مختلفة اختلافا جوهريا عن الأدب «الكلاسي» الحقيقي-أي أدب اليونان والرومان-فكذلك كان «مذهب الأوائل» كما صاغه نقاد القرن الرابع شديد البعد عن شعر الأوائل من جاهليين وإسلاميين. وليس من الغلو في شيء أن نقول إن هذا المذهب وهذا الذوق قد حال بينهم وبين رؤية شعر الأوائل على حقيقته، كما حال بين المحدثين وبين الإبداع الشعري

الحقيقي، ودليلنا هذه الشروح الكثيرة للشعر القديم، شعر المعلقات مثلا، فأنت لا تظفر من ابن الأنباري، أو ابن النحاس، أو الزوزني، أو التبريزي بلمحة واحدة تكشف لك شيئا من جمال هذا الشعر.

كان أصحاب «مذهب الأوائل»محدثين مثل غيرهم، ولكنهم محدثون يخافون المغامرة، ويطلبون السهولة، ولذلك استنكروا الغريب من الألفاظ، كما استنكروا العويص من المعاني، فالجرجاني يتحدث عن أثر الحضارة في تهذيب اللغة وتسهيلها حتى أصبحت أخف على الألسنة وألطف وقعا في الآذان، وظهر ذلك في الشعر، فهو مختلف عن شعر القدماء من هذه الناحية، وإذا رام الشاعر المحدث الاقتداء بالقدماء في ألفاظهم جاء شعره متكلفا ممقوتا[8]. والمعاني كذلك يجب ألا تخرج عن المتعارف بين الناس، ويبدو أن هذا هو ما قصده الجاحظ بقوله «إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي»[9]، فمن البديهي أنه لا يقصد هنا معاني الفلاسفة أو العلماء، بل المعاني التي يتناولها الشعراء، ولا ينبغي لهم أن يتعدوها. وإذن فما الذي يبقى للشاعر؟ يبقى له «إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج»أي الصفات التي ترجع إلى الصوت منطوقا ومسموعا، والتفاوت في هذه الصفات محدود، إذ إنها لا تكاد تزيد عن درجة «القبول»، وإذن فيجب أن تكون وراءها صفات أخرى أقرب إلى جمال الفن، وهي «صحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك، وهي صفات لا يشرحها الجاحظ ولا أحد ممن جاءوا بعده من أنصار «مذهب الأوائل» إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني فترجمها باصطلاح «النظم». ولكن هل دلت هذه الترجمة على كل ما أراده الجاحظ ونقاد الشعر من بعده؟ يبدو أن «المائية»و«حسن السبك» صفتان مختلفتان، وقد تكونان متناقضتين. فأما المائية فتفيد ضد الجفاف (التحديد)، كما تفيد الجريان (الحركة)، وسرعة التمثيل في الجسم، والسيولة والشفافية بحيث تأخذ شكل الإناء الذي توضع فيه ولونه (إذا كان شفافا)، وأما حسن السبك فيعطي معنى التشكيل، والأرجح أنه مستعار من صنعة الصائغ، وسوف يصرح النقاد والبلاغيون بهذا التشبيه مرات كثيرة، ولسوف تتكرر صفة «المائية» عند النقاد بدون شرح، اقتناعا بأن من الصفات ما يدركها الفهم ولا تحيط بها الصفة. ولكننا قد نجد في هذه الصورة لأبي تمام عوضا عن التعريف:

**وكــــيـــف ولـــم يـــزل لـــلـــشـــعـــر مـــاء**
**يـــرف عـــلـــيـــه ريـــحـــان الـــقـــلـــوب**

غير أن هذه «المائية» صفة ثانوية لا تدخل ضمن الأسس التي حاول أصحاب مذهب الأوائل تثبيتها. والحق أنها مرتبطة بالسهولة، فهي إذن بعيدة عن الطابع العام للشعر الجاهلي، وإن كان لعدي ابن زيد حظ منها، ولكنها تبدأ في الظهور في الشعر الإسلامي عند العذريين، وعند جرير إلى حد ما، وتبلغ أقصى مداها عند مهيار الديلمي في القرن الرابع.

ولعل هذه المعاني لم تكن ماثلة أمام الجاحظ أو من أخذوا عنه الوصف، فهو من المجازات الكثيرة التي تعود النقاد القدماء أن يستخدموها في وصفهم للشعر، ونحن إنما نحاول تفسيرها وفقا للقواعد المألوفة في تفسير المجاز.

وعلى العكس كان اصطلاح «جودة السبك» واضحا كل الوضوح، فالجاحظ يردف الكلام السابق بقوله: «فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير». وإن كانت مقارنة الشعر بالفنون الأخرى قد ذكرت هنا على وجه الإجمال، ولو بحثها النقاد بشيء من التفصيل كما بحثها عبدالقاهر الجرجاني على مستوى الأسلوب لكان للنقد العربي القديم شأن آخر.

وقد تبدو إشارة الجاحظ إلى «الصنعة» في هذا النص مناقضة لنصوص كثيرة مال فيها إلى جانب الطبع، ومنها النص الذي صدرنا به هذه المقالة. ولكننا إذا تأملنا هذه النصوص، ومنها النص المذكور، لم نجد تعارضا، بل وجدناه يتكلم عن أنواع من الأسلوب الشعري، كما تحدث عن أنواع من الخطابة، بعضها يناسبه الإيجاز، وبعضها يناسبه الإطناب، ولعل في تخصيصه «قصائد السماطين»، أو المدحة المطولة بالمبالغة في الصنعة ما كان جديرا بأن يتابعه النقاد من بعده. ولكن النقاد العرب القدماء لم يحاولوا قط أن ينهجوا نهجا علميا، أو قريبا من العلمية، وكان البلاغيون إذا أنسوا في بعض موضوعات النقد قابلية للتقنين العلمي أخذوها وعالجوها بطريقتهم المدرسية، وعلى رأس هذه الموضوعات: البديع، والسرقات الشعرية، وقد جعلوها قسما من البديع.

وقد كان مشاهير النقاد إما قضاة وإما كتابا في دواوين الإنشاء، فابن

قتيبة والجرجاني (علي بن عبد العزيز) كانا قاضيين. والآمدي كان كاتبا. وطبيعي أن يظهر تأثير الخلفية الثقافية والاجتماعية للناقد في نقده. فقدامة بن جعفر، كاتب الخراج وشارح كتب أرسطو. لم يكن ينتظر منه أن يحرص على مذهب الأوائل. ولا كذلك القاضي بثقافته الشرعية القائمة على الخبر والقياس. ثم إن القاضي ينظر إلى «القضية» النقدية على أنها خصومة بين طرفين. وهذا على وجه التحديد هو منهج الآمدي. إلا أن الفصل في الخصومة هنا لا يرجع إلى أدلة ثابتة، أو شهود مبرئين من الهوى، والقاضي، مهما يعتدل ويتورع لابد آخر الأمر أن يستفتى ذوقه الذي يقوم مقام النص. وهكذا كان معظم النقد الذي وصل إلينا من أقلام هؤلاء القضاة ذوقيا انطباعيا في ثوب نقاش موضوعي. ولم يكن ثمة مرجع نظري يستندون في أحكامهم إليه كما كان الشأن عند الكلاسيين الغربيين، فكان اعتمادهم كله على تفسيرهم هم أنفسهم لطريقة الأوائل، وهو تفسير تأثر بذوق عصرهم، حيث أصبح ينظر إلى الشعر على أنه حلية لإطراب العامة وتملق الكبراء بعد أن كان في العصر الجاهلي «علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه» كما قال عمر بن الخطاب، كما كان في العصر الإسلامي أمضى سلاح في الحروب السياسية والقبلية.

ولعل تأثير طائفة الكتاب في توجيه «مذهب الأوائل» كان أقوى من تأثير القضاة، لأن هؤلاء الكتاب عبروا أكمل تعبير عن طبيعة الدولة المستبدة، وتأمل أي كتاب في صناعة النثر من «البرهان» لابن وهب (الذي نسب خطأ لقدامة باسم «نقد النثر») إلى «صبح الأعشى» تجده مرتبطا أشد الارتباط بنظم الإدارة، ثم نزه خاطرك فيما يقوله مؤلفوها عن الأمور التي تجب مراعاتها في مخاطبة الرؤساء أو الكتابة عنهم إلى من دونهم ومن فوقهم، لتعرف كم كانت لغة الكتابة صورة من نظام الحياة في الدواوين. وكم كان هذا النظام قائما على الحذر والتزام القواعد المحفوظة، وكم كانت المكاتبات نفسها تدور في دائرة ضيقة لا تحتمل الكثير الابتكار. ومع أن الجاحظ نبهنا إلى عناية الكتاب برواية الشعر، وحسن ذوقهم فيه، فإن مؤرخي الأدب يميلون إلى نسيان تأثير الكتاب-ومن ورائهم النظام الاجتماعي-في تطور الفنون القولية بوجه عام، وعذرهم في ذلك واضح، وهو أن الشعر كان في بؤرة الاهتمام دائما، إذ كان فنا يمارسه الكتاب-وغير الكتاب. وكان

مجال الكتابة الفنية-أي الكتابة لمجرد الإمتاع-ضيقا جدا، بما أن الجميع كانوا مقتنعين بأن الشعر يفضل النثر بمزية الوزن. على أن صياغة الذوق قضية أخرى، وهي غالبا بيد من يملكون أرزاق المبدعين من رعاة الأدب والفن. وينسب ابن خلدون شيوع السجع في الكلام المنثور إلى إبراهيم بن هلال الصابي كاتب بني بويه (384 هـ)، وكان يتعاطى نظم الشعر أيضا، مثل معظم الكتاب، ويعلل ابن خلدون استهتاره بالسجع حتى في المكاتبات السلطانية بأن أمراءه كانوا أعاجم. وقد روى أن المعتصم نفسه لم يكن يحسن العربية. ومعلوم أن الحيل اللفظية السهلة تستهوي الضعفاء في ذوق اللغة فبناء على هذا ينبغي أن نربط شيوع الحيل اللفظية الزخرفية في الشعر والنثر جميعا باضمحلال الثقافة العربية في بيئات الحكام، ولم يكن للكتاب والشعراء حياة إلا في جوارهم. وهكذا تحول «مذهب الأوائل»-دون أن يشعر أحد-إلى مذهب الزخرف اللفظي.

وأنصار «مذهب الأوائل» يقولون إن الذي «أفسد الشعر» كان أبا تمام.[10] وأبو تمام توفي سنة 232 هـ. أي قبل الصابي بقرن ونصف تقريبا. (ولم يكن الصابي وحيدا في الميدان بل كان بجانبه كتاب لا يختلفون عنه كثيرا في ذوق اللغة مثل الصاحب بن عباد المتوفى سنة 385 هـ، والذي تزعم حكاية مشهورة أنه عزل قاضيا من أجل سجعه). ويعللون ذلك بإفراطه في استخدام «البديع» ويسلسلون هذا البديع صعودا إلى بشار بن برد، الذي يعد «رأس المحدثين»، أو المولدين. وهكذا يمكننا أن نجمع أوصال نظرية تعتمد على ادعاء أطلقه الجاحظ بأن «فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب»[11]، وأكده بقوله: «والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها، أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة، وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه. وقد رأينا ناسا منهم (أي من علماء اللغة) يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان».[12]

فهذا النص الثاني يؤكد اختصاص العرب ومن تكلم بلغتهم بأمر الشعر من جهة أنه يجعلهم طبقتين: طبقه العرب الخلص وهؤلاء-كطبقة-أشعر من

المولدين، وطبقة المولدين وهم دون الطبقة الأولى وإن كان من الجائز أن يصدر عنهم شعر أو ينبغ من بينهم شعراء يبذون معظم المتقدمين. والجاحظ ينكر على بعض الرواة المتقدمين أنهم كانوا يسقطون أشعار المولدين جملة، فمعنى ذلك أنهم ينظرون إلى الطبقة ولا ينظرون إلى حقيقة الشعر أو جوهره. وليس هذا الموقف من الجاحظ أدبيا خالصا بل هو جزء من موقفه العام المتوسط بين الشعوبية والتعصب للعرب. فقد جعل للعرب الأفضلية على غيرهم من الأمم ولكنه جعل للمولدين أو الموالي الذين لحقوا بالعرب واكتسبوا لغتهم منزلة تقارب منزلة العرب وإن لم تعادلها، وأجاز أن يتقدم النابغ من هذا الفريق الثاني على معظم أفراد الفريق الأول.

وهكذا قام «مذهب الأوائل»، حين انتقل من أيدي علماء اللغة إلى أيدي الأدباء، على مصالحة سياسية أملاها الواقع، ودعوى علمية لا سند لها. وتبنى كبار علماء اللغة والأدب في القرن الثالث موقف الجاحظ، فقبل المبرد، وثعلب، وابن قتيبة شعر المولدين، ولكنهم ألزموهم المحافظة على نمط القصيدة الجاهلية الأولى، فقال ابن قتيبة: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام (أقسام القصيدة المدحية) فيقف على منزل عامر ويبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل فيصفهما: لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذبة الحواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار[13].

«ولم يقتصر الأمر على تقليد القدماء في بناء القصيدة بل امتد إلى المعاني الجزئية من أوصاف وتشبيهات، فقد كان لكل كائن من حيوان أو جماد، ولكل حال من رضا أو غضب نموذج لا يعدوه، وإلى هذه «النماذج» يعزى ما سماه نقاد القرن الرابع أخطاء المعاني، وإن كان بعضها مرويا عن نقاد العصر الجاهلي نفسه. وفي القرن الثالث أيضا بدأ ظهور الحماسات ودواوين المعاني. وأهمها حماستا أبي تمام والبحتري وكتاب المعاني الكبير لابن قتيبة، وقد تحرى أبو تمام مقطوعات لشعراء غير مشهورين. لتكون أكثر تحررا من النماذج المعهودة، فالشاعر غير المحترف أقرب إلى التعبير

عن هوى نفسه وأبعد عن النموذج من الشاعر المحترف. وكان البحتري أكثر تفصيلا في أبواب حماسته وكأنه أراد أن يهبط من مستوى الأغراض إلى مستوى المعاني الجزئية، حيث يمكن أن يكون الاختلاف أظهر. أما ابن قتيبة فقد قدم معجما للمعاني وكأنها «أصول» يمكن الشاعر المتأخر أن يحاكيها أو يقيس عليها.

وهكذا تقرر المبدأ الأساسي في «مذهب الأوائل»-وهو محاكاة المتقدمين- منذ تم الاعتراف بشعر المحدثين. أما المبدأ الثاني وهو «كون الشعر بدويا» فهو متفرع عن الأول، إذ كانت البداوة هي السمة الغالبة على أشعار المتقدمين، من حيث كان الوقوف على الأطلال ووصف الرحلة في الصحراء من أهم موضوعاتهم. ولكن البداوة ارتبطت أيضا بما سمي «البديهة» و«الارتجال» و«الطبع» وكل هذه الصفات تنافي التعمق وإطالة الفكرة، وإن كانت لا تنافي «الصنعة»، فالشعر-في نهاية الأمر-صنعة كالنسج والصياغة والتصوير، أي أنه طريقة خاصة في تأليف الكلام تحدث للنفس نوعا من الارتياح أو الإعجاب أو الطرب. غير أن الصنعة درجات، وقد كان من القدماء من يبالغون فيها عندما ينشئون قصائدهم المدحية التي تلقى في المحافل وتكون عرضة لانتقاد المنتقدين. أما التعمق في المعاني فينافي «الطبع»لأن الشعر لا يخاطب المتفلسفين بل الناس جميعا (العربي والعجمي والقروي والبدوي) وهؤلاء لا يريدون من الشعر أن يعلمهم بل إن يمتعهم، لذلك تحول أصحاب «مذهب الأوائل» عن تحكيم الأخلاق في الشعر، وقد ظهر ذلك في كلام الجاحظ[14]، ثم أشبعه القاضي الجرجاني مستشهدا بشعر أبى نواس[15]. ولكنهم ظلوا يتحدثون عن «شرف المعنى» مقترنا «بصحته» وكأنهم لا يعنون بالشرف إلا ما يدل عليه بأصل معناه (وهو الارتفاع) من الظهور والوضوح، ولذلك يقرنه الجرجاني بصفات أخرى كلها تشير إلى النهج المتعارف (الطبيعي) في تناول الموضوعات والكلام عنها بأسلوب يجمع بين الاستقامة والطرافة[16].

على أن مسائل «الصنعة» و«البديع» وعلاقتهما بالمعنى بقيت مبهمة في هذه النظرية. فالجاحظ الذي يقول «إنما الشعر صناعة» ويستحسن في الوقت نفسه مذهب المطبوعين «الذين يأتيهم الكلام سهوا رهوا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا«يقول عن البديع أيضا>:والبديع مقصور على العرب،

ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان»[17]. فما أحراه إذن أن يكون دعامة من دعائم مذهب الأوائل! ولكن الجاحظ-فيما يبدو-أراد بالبديع الاستعارة، بل نوعا خاصا منها وهو ما سماه البلاغيون فيما بعد «الاستعارة المكنية» ويسميه أيضا المثل، وهو ما نسميه الآن التشخيص، ويمثل له بقول أحد الشعراء «هم ساعد الدهر» وقول آخر «هم كاهل الدهر».[17]

ويذكر الجاحظ «المطبوعين على الشعر من المولدين» فيجعل أطبعهم بشار بن برد. ثم يذكر كلثوم بن عمرو العتابي«ممن كان يجمع الخطابة والشعر الجيد والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن ويردف ذلك بقوله: «وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من شعراء المولدين، كنحو منصور النمري ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباههما. وكان العتابي يحتذي حذو بشار في البديع. أما الآمدي فيقول: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه.. فإن اتفق-مع هذا-معنى لطيف، أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذلك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه».[18]

فلم ينتقد الآمدي من استعارات أبي تمام إلا ما أغرب فيه وإن لم يتجاوز ما أورده الجاحظ من تشخيص في مثل قولهم «ساعد الدهر» و«كاهل الهر».

وقد فتح ابن المعتز باب البديع على مصراعيه لأبي هلال ومن جاءوا بعده ممن تتبعوا أنواع البديع في أشعار القدماء والمحدثين وزادوا عددها. وبذلك كان القرن الرابع في الحقيقة نهاية لـ «مذهب الأوائل» لا بداية له. وكان ناقداه الكبيران، الآمدي والجرجاني، إذ يجمعان أوصافه إنما يكتبان نعيه. فقد ألزما الشاعر المحدث واجبا مستحيلا: أن يحاكي شعر المتقدمين الذي لم يكن إلا صورة من حياتهم ومشاعرهم. فلم يكن أمامه إلا أن ينسى حياته ومشاعره، ويكتب شعرا لم يكن يشعر به، ولكنه كان يستطيع فقط أن يتملق به أو يتظرف أو يتباكى أو يتحامق أو يتماجن. أصبح هذا هو المذهب الغالب الذي ورث «مذهب الأوائل» وزيف صورة القديم كما زيف الحديث. وما لنا لا نقول إنه زيف الإنسان العربي نفسه، فقد راح يؤكد لديه وهما

لعل الكثيرين مازالوا يعيشون فيه حتى الآن، وهو أن هذا الإنسان هو أفضل البشر، كما أن تاريخه هو أفضل التواريخ. أليس هذا هو معنى قول الثعالبي (المتوفى عام 429 هـ.) في مقدمة «اليتيمة:

«ولما كان الشعر عمدة الأدب، وعلم العرب الذي اختصت به عن سائر الأمم، وبلسانهم جاء كتاب الله المنزل، على النبي منهم المرسل، صلوات الله عليه وآله وسلم، كانت أشعار الإسلاميين أرق من أشعار الجاهليين وأشعار المحدثين ألطف من أشعار المتقدمين وأشعار المولدين أبدع من أشعار المحدثين، وكانت أشعار العصريين أجمع لنوادر المحاسن، وأنظم للطائف البدائع من أشعار سائر المذكورين، لانتهائها إلى أبعد غايات الحسن، وبلوغها أقصى نهايات الجودة والظرف، تكاد تخرج من باب الإعجاب إلى الإعجاز، ومن حد الشعر إلى السحر، فكأن الزمان اتخذ لنا من نتائج خواطرهم، وثمرات قرائحهم، وأبكار أفكارهم، أتم الألفاظ والمعاني استيفاء لأقسام البراعة، وأوفرها نصيبا من كمال الصحة ورونق الطلاوة».

### 2-منازع المحدثين

ظل علماء اللغة والأدب في القرن الثالث، من ابن الأعرابي، إلى الجاحظ، وابن قتيبة، والمبرد، مترددين في قبول شعر المحدثين، بعد أن كان بشار وأبو نواس قد سلكا بالشعر طريقا أكثر ملاءمة للحياة الحضرية الجديدة، وكان من أبرز ما تميزا به الاهتمام بالمقطوعات والميل بها إلى تصوير الحياة اللاهية من غزل عابث أو وصف للخمر، مع التصرف في شكل القصيدة التقليدية بحيث تصور طبيعة العصر، واجترءا على لغة الشعر فأدخلا فيها شيئا من كلام العامة. وليس هذا موضع الحديث المفصل عن طريقة كل منهما، ولكننا نلاحظ أن النقد المعاصر لهما لم يكن على مستوى تجربتهما الشعرية، ومن مظاهر هذا أن الجاحظ، على سعة أفقه بالقياس إلى غيره، لم يلتفت من شعر أبى نواس إلا إلى طردياته، وهي أراجيز تشبه-ظاهريا-أراجيز الأعراب، ولم يلتفت الجاحظ إلى أنها حضرية الأوصاف، حضرية الروح، حضرية الفن.

وأول كتاب تحدث بشيء من التحديد عن مذاهب الشعراء المحدثين هو كتاب «البديع» لابن المعتز، وقد ذكر في ختامه أنه فرغ من تأليفه سنة 274

هـ. والشعراء الذين تحدث عنهم وعاب مذهبهم، وخاتمتهم في زمنه أبو تمام، لم يأتوا-حسب رؤيته لمذهبهم-بجديد إلا أنهم أفرطوا في استخدام أنواع البديع التي عددها في كتابه، وقد جاءت في كتاب الله العزيز وحديث رسوله الكريم وفي أشعار المتقدمين.

فإلى ابن المعتز يرجع القول الشائع-حتى عصرنا هذا-بأن أبا تمام اصطنع مذهبا في الشعر يسمى «البديع» ومع أنه لم يخترعه فإن ذلك القول الشائع يذهب إلى أنه أصبح إماما فيه. ومعظم النقاد القدماء الذين نقل الآمدي أقوالهم يرون أنه «أفسد الشعر» بهذا البديع.

ويجب ألا ننسى أن الآمدي كان يكتب في أواخر القرن الرابع، وبينه وبين عصر أبى تمام زهاء قرن ونصف، فالآمدي إذن يعبر عن ذوق أواخر القرن الرابع، حين سيطر البديع على الشعر والكتابة جميعا. ونجد هذه الحقيقة ماثلة في قول عائبي أبى تمام «إنه أفسد الشعر»، كما نجده في قول أنصاره «إنه أصبح إماما متبوعا»[19]. فكلا الفريقين لا يتكلم عن مذهب أبى تمام، بل عن البديع الذي أخذ الشعراء والكتاب يتوسعون فيه بعد أبى تمام بوقت غير قصير.

وأنواع البديع التي أفرط فيها أبو تمام-حسبما يرى الآمدي-ثلاثة لا غير: وهي الاستعارة والجناس والمطابقة. فأما الاستعارة فهي من مقومات لغة الشعر، وقد عرف ابن خلدون ذلك فعرّف الشعر بأنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف. وأما الجناس الذي يميل إليه أبو تمام فهو ذلك النوع الذي يسميه البلاغيون المتأخرون جناس الاشتقاق، وهو كثير في الشعر القديم، وقد وردت أمثلة منه في الحديث الشريف أيضا. وأما المطابقة فهي أكثر الأنواع ورودا في الكلام كالليل والنهار والموت والحياة إلخ. فهل يعقل أن يقوم على هذه الأنواع، وإن أفرط الشاعر فيها، مذهب ينسب إلى أبى تمام أو غيره؟

ينبغي أن يكون واضحا الآن أن النقد القديم قصر في فهم مذهب أبي تمام كما قصر في فهم مذهب بشار ومذهب أبي نواس. وليس في هذا أي غرابة. فالانفعال بالشعر إبداعا وتلقيا أقرب إلى الأفعال الطبيعية من تفسير هذا الانفعال وتصوير أثره في النفس. زد على ذلك أن النقد العربي القديم شغل بالبيت والبيتين، وقلما نظر إلى القصيدة-أو المقطوعة-في

جملتها، أو شعر الشاعر في مجموعه. ثم إنه شغل بالصنعة ولم ينظر إلى الدلالة: دلالة الشعر على الزمن أو دلالته على الشاعر. وأخيرا فقد انتقل النقد العربي القديم بين طورين لم يتجاوزهما قط: كان في الطور الأول، الذي ختمه وقننه ابن سلام، يرمي إلى تمييز أساليب الشعراء المتقدمين حتى يتبين الشعر الصحيح من المنتحل، وكان بذلك أقرب إلى المفهوم الشامل للنقد. ولكنه حين أخذ يعنى بالشعراء المحدثين انتقل إلى طور ثان محوره بيان الجودة والرداءة، أو الصحة والخطأ، والموازنة بين أداء الشعراء المختلفين للمعنى الواحد (السرقات الشعرية). أما التفسير أو الشرح فقد كان لغويا محضا، ولعلنا لا نبعد إذا قلنا إن أبا تمام والمتنبي لم يصطنعا التراكيب المعقدة في الكثير من شعرهما إلا ليعتمده اللغويون بالشرح.

ويسترعي نظرنا أن الآمدي لا يأخذ على أبي تمام إسرافه في البديع (ولعل ابن المعتز كان أكثر منه بديعا كما يمكن أن يفهم من كلام ابن رشيق) بل «خطأه» فيه، حتى نجده أحيانا يقترح عبارة أفضل يستقيم بها الطباق أو تستقيم بها الاستعارة، وينص في بعض هذه الأحيان على أن أبا تمام لم يكن ليغيب عنه الوجه الأقرب إلى الصواب[20]، والذين قالوا إن أبا تمام «يريد البديع فيخرج إلى المحال»[20] فاتهم أنه قد لا يريد الاستعارة القريبة أو الطباق القريب، فليس في الصور القريبة ما يبهر السامعين، وكأنه رأى أن القياس على المعاني الغريبة التي وردت في القليل من الشعر القديم غير محظور على الشاعر المحدث، ثم إنه عاش في فتاء الفكر الفلسفي، عصر المأمون والكندي، فاكتسب دقة في الفكر، واهتدى، في أغلب الظن، إلى حقيقة أن مخزون الصور في العقل لا ينفد، وقدرة العقل على التأليف بينها لا تحد. فالأقرب إلى وصف مذهب أبى تمام أنه «فلسفي»، وهو وصف عرفه الآمدي حين لاحظه فيمن يميلون إلى شعره، وإن لم يحقق معناه في نقده له.[21]

وقد كان أبو تمام بسلوكه هذا المذهب معبرا عن الحياة الجديدة في جانبها العقلي، كما عبر عنها بشار وأبو نواس في جانبها الاجتماعي. ومع أن القصيدة المدحية التي استأثرت بمعظم شعره لم تكن لتسمح له بقدر من الحرية اللغوية يشبه ما نجده عندهما، فقد واصل خطتهما في قبول بعض الألفاظ العامية. وكان ذلك يفسر عادة بحرصه على المعنى. على أن

هذه الظاهرة لا تلبث أن تختفي، ولاسيما حين وجدت ألوان من الشعر العامي فأصبحت «الفصاحة» ذات مدلول اجتماعي إلى جانب مدلولها اللغوي الأدبي.

ارتاد أبو تمام بشعره الفلسفي أرضا جديدة، وأتاح لشعراء أقل جرأة- مثل البحتري-أن يحرروا عقولهم من أسر المعاني القديمة المستهلكة. وأخذ ابن الرومي عنه أسلوبه في التشخيص وحول دقته الفلسفية إلى نوع من التساؤل والجدل. ثم كان أقوى الشعراء تمثيلا لذلك المذهب الفلسفي هما أعظم شعراء العربية على الإطلاق (ولو أن ابن خلدون يعدهما حكيمين لا شاعرين): المتنبي والمعري.

ولم يكن كل ما جاءا به من تجديد مستحسنا من معاصريهما، ولا مستحسنا لدينا الآن. فالمبالغة في شعر المتنبي (ولاسيما في قصائده المدحية قبل اتصاله بسيف الدولة) تجعلنا نتساءل أحيانا هل كان يريد بها نوعا من السخرية. وقد يشجعنا على هذا الظن أنه طور أساليبه الساخرة أثناء اتصاله بكافور. والكثير من شعر المعري مثقل بالزينة البديعية. على أن هذه السمات التي ترجع إلى العصر لم تخمد روح الشعر عندهما.

وكان هذا كله ابتعادا عن «عمود الشعر» الذي تخيله الآمدى. ولكننا رأينا في الفصل الماضي كيف كان الشعر والنثر جميعا قد دخلا بالفعل عصر البديع عندما كان الآمدي يقيم عموده، وكيف كانت أهم نتيجة لالتزام هذا العمود أو «مذهب الأوائل» كما سماه هي ابتعاد الشعر عن تصوير الحياة وخلوه من أي شعور عميق، بينما أخذ الشعراء يتنافسون في الإكثار من البديع والبلاغيون-الذين بدأوا علمهم بدراسة أسرار الإعجاز-يعددون أنواعه. وبعد أن كان أصحاب عمود الشعر يشترطون الإصابة في التشبيه والقرب في الاستعارة (أي أن يكون المشبه شبيها بالمشبه به في أكثر أحواله)، نص بلاغيو القرن السابع على أن من أغراض التشبيه الاستطراف، وأن الاستعارة البعيدة أبلغ من القريبة. ودخل في البديع باب واسع وهو باب الجناس بأنواعه: التام والناقص والمرفو، وتراجع جناس الاشتقاق-وهو النوع الوحيد الذي عرفه الآمدي-إلى الدرجة الثانية. وأهم من ذلك باب التورية، التي جهدوا حتى وجدوا لها مثالا من المتشابه في القرآن: «الرحمن على العرش استوى». وقد أصبح أصحاب الجناس وأصحاب التورية أشبه

بمدرستين شعريتين في القرنين السابع والثامن.

يمكننا أن نصور حركة الشعر العربي إلى بداية عصر النهضة بنهر عظيم نبع من العصر الجاهلي واندفع أتيّه في أقاليم جديدة متنقلا بين هضاب ووديان، محتفظا بمائه، مغيرا لونه ومنظره، دون أن يتلقى روافد جديدة ذات قيمة، إلى أن انساح في أرض واسعة فاستحال إلى أوشال وأوحال. ولكنه في هذه المسيرة الطويلة تفرعت منه فروع صغيرة صنعت وديانا خصبة. وكان حراس النهر وهم النقاد اللغويون يحاولون إقامة السدود حتى يمنعوا هذه الفروع أن تشق طريقها المستقل، ولكنهم كانوا يفشلون لحسن حظ الشعر.

فنحن بعيدون عن الدقة إذا وصفنا هذه الفروع بأنها «مذاهب» ضارعت «مذهب الأوائل» أو خرجت عليه، كما خرجت الرومنسية على المذهب الكلاسي. ولكن الدارسين المعاصرين يمكنهم أن يثبتوا مشابه بين بعض هذه الفروع وبعض المذاهب الأوربية، بشرط ألا يشتطوا حتى يجعلوا أبا تمام-مثلا-بشيرا أو «بابا» أو «عهدا قديما» لأدونيس! فهذا اغتصاب للتاريخ.

وأعدل ما قيل عن هذه الفروع أنها «منازع» لشعراء أفذاذ، قد يتبعهم آخرون، ولكنها لم تبلغ أن تكون «مدارس» إذ أعوزها الموقف المتكامل من الحياة والشعر. وليس اختلاف المنازع مقصورا على الشعراء المحدثين دون المتقدمين، فلامرئ القيس في فكره وأسلوبه منزع يختلف عن منزع زهير أو لبيد أو طرفة، إلا أن منازع المتقدمين كان يشتمل عليها إطار عام من صنع البيئة والعصر، أما منازع المحدثين فكانت خاصة بهم، وإن استمدوها من رؤيتهم للتراث ورؤيتهم لعصرهم، وكأنها كانت نماذج من الروح الفردية في عصر سحقت فيه الفردية. ومن هنا ما يبدو من «حداثتها».

ونحن لا نخترع اصطلاح «المنازع»، بل نأخذه عن حازم القرطاجني، كما أخذنا اصطلاح «مذهب الأوائل» عن الآمدي.

ويقول حازم (المتوفى سنة 684 هـ).

«إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم وأنحاء اعتمادهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا، ويذهبون به إليه، حتى تحصل للكلام بذلك صورة تقبلها النفس أو تمتنع عن قبولها...

ومن الشعراء من يمشي على نهج غيره في المنزع ويقتفي في ذلك أثر

سواه، حتى لا يكون بين شعره وشعر غيره ممن حذا حذوه في ذلك كبير ميزة، ومنهم من اختص بمنزع يتميز به شعره عن شعر سواه، مثل منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة».

وواضح من هذا أن «المنزع» قسم من مقولة «الأسلوب»، الذي يختص، في اصطلاح حازم، بالمقاصد والمعاني اختيارا وتأليفا، على أننا نجد «للمنزع» مدلولا آخر يدخل في باب العبارة وهو ما يخصه حازم باسم «النظم». ومن هنا يصح لنا القول بأن «المنزع» مقابل «للمذهب»، إذا خصصنا هذا الاسم الأخير اصطلاحا بالطريقة أو الاتجاه الأدبي المستند إلى فهم معين لطبيعة الأدب ووظيفته، وهو ما قصده الآمدي بما سماه «مذهب الأوائل»، وقد اخترنا هذه التسمية وفضلناها على «عمود الشعر» لأننا وجدنا التسمية الأولى أجمع بصريح لفظها للمعاني التي دلت عليها الثانية بطريق الاصطلاح فقط، ولذلك لم تخل من بعض الاختلاف بين النقاد القدماء. والمقابلة بين «المذهب» و«المنزع»-مع اتحاد الموضوع-ترجع إلى كون الأول عاما في الأساس، والثاني خاصا أو فرديا. وقد مثل حازم للمنزع من جهة النظم بما اختص به المتنبي وكاد يلتزمه من توطئة صدور الفصول للحكم التي تقع في نهاياتها. ومع أن من هذه الخصائص «ما يشترك فيه العربي والمحدث» (لاحظ كلمة «العربي»!) فإن منها ما لا يكاد يوجد إلا في شعر المحدثين، ومن هذا القسم الأخير: «إسنادهم وإضافتهم ضد الشيء إليه، وإعمالهم الشيء في مثله، وإقامتهم الشيء مقام ضده». ويمثل لهذه الأساليب الثلاثة بأمثلة من شعر المتنبي، وكان يكثر منها، كقوله من الأول:

**صلة الهجر لي وهجر الوصال**

ومن الثاني:

**أسفي على أسفي الذي دلّهتني**
**عن علمه فبه علي خفاء**

ومن الثالث:

**وشكيتي فقد السقام لأنه**
**قد كان لما كان لي أعضاء**

وجدير بالذكر أن هذه الأساليب لا تعد من البديع، إلا أن تحسب أنواعا من المبالغة، وهي على كل حال من خصائص أسلوب المتنبي.

بدأنا من الحاضر وانتهينا إليه.

فلم يكن القصد من هذا الكتاب التعريف بالمذاهب الأدبية دون البحث في كيفية نشوئها وتطورها، ولا فهم تاريخها في تصارعها أو تتابعها دون التطلع إلى علاقتها بغيرها من جوانب الفكر والحياة. وإذا جاز لنا أن نعتبر الأدب متحفا أو مستودعا للأفكار الحية-وهو كذلك حقيقة لا مجازا-فما أحوجنا إلى أن نستطلع بين ثناياه ممكنات الحاضر والمستقبل، ولا نخص حاضر الأدب ومستقبله دون حاضر الحياة ومستقبلها.

وقد كان شأن الحياة، منذ وجدت على سطح هذا الكوكب، التغير المستمر. غير أن الأجيال الحاضرة تشهد حقبة لم تعرف البشرية مثلها على مدى تاريخها المكتوب. فالمستقبل الذي نتحدث عنه اليوم قد يكون مختلفا عن ماضينا مثل اختلاف حياة سكان القرى عن سكان الكهوف. وقد تمحى حضارات وتفنى أمم. فلا عجب إذا كان حاضرنا مفعما بالقلق. ولا عجب إذا تساءل البعض منا: هل للأدب مستقبل ما في عالم المستقبل؟ وهل لأمتنا مستقبل ما بين الأمم المرشحة للبقاء؟ هذا الكتاب مكتوب لهؤلاء كما أنه مكتوب لقراء الأدب الذين يرون كل شيء بعيون الفن، الذين يجدون الحياة خالية من المعنى حتى يضعوها في شكل رواية أو قصيدة. فهؤلاء وهؤلاء مشتركون في صنع مستقبلنا، بوعي أو بدون وعي، ومهما بدا لهم أن

العالم لا يحفل بوجودهم. وهؤلاء وهؤلاء يستطيع الأدب العظيم أن يكلمهم، وأن يمنحهم شيئا من الثقة، وأن يغريهم باقتحام المجهول. فلم يكن الأدب على اختلاف مذاهبه إلا حلما بالمستقبل، حمله على كواهلهم أناس أحرار، تحلوا بالشجاعة والأمل.

# هوامش المقالات

## المقالة الأولى

ملحوظة: م س = مرجع سابق-م ن= المرجع نفسه

(1) «الوجودية: الجانب المريض منها»-ضمن كتاب بين الكتب والناس، القاهرة 1952، ص 20.

(2) «عصر النهضة في الأدب العربي الحديث» ضمن كتاب دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، القاهرة د. ت، ص 9.

(3) «نحن والعالم الحديث» مدخل كتاب الحداثة في الشعر، بيروت 1978 (ومعظم فصول هذا الكتاب نشرت، كما يقول هامش في آخره، في مجلة «شعر» بين سنتي 1957 و1965) ص ص 5-6.

(4) «الذاكرة المفقودة» المقال الأول في كتاب بهذا العنوان، بيروت 1982 (وذكر فيه أن المقال نشر أولا في مجلة «مواقف» ربيع 1979) ص 25.

(5) Hommagea George Henein, Le Caire, 1974 p. 121.

(6) سمير غريب: السريالية في مصر، القاهرة 1986، ص ص 22-26

(7) م ن، ص 148.

(8) H. a G. H.,p. 110

(9) انظر: محمد جمال باروت: «من العصرية إلى الحداثة» ضمن قضايا وشهادات، الحداثة 2، نيقوسيا، شتاء1991، ص ص 161- 164.

(10) انظر: «حدود الواقعية الاشتراكية» ضمن كتاب الأدب في عالم متغير، القاهرة 1971، للمؤلف.

(11) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، بيروت 1955 ص 28 نقلا عن: محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، القاهرة 1986، ص ص 146-147.

(12) خطوات في النقد، القاهرة، د. ت.، ص 99.

(13) في الميزان الجديد، ط 2، القاهرة د. ت.، ص 48.

(14) كتابات لم تنشر، «كتاب الهلال» القاهرة، أكتوبر 1965، ص ص 46-57.

(15) م ن، ص 61(*).

(16) الأدب ومذاهبه، القاهرة د. ت.، ص 96.

(17) يوسف إدريس (كتاب تذكاري)-هيئة الكتاب، القاهرة 1991 ص ص 445-448.

(18) م ن، ص 45(*).

(19) عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث، القاهرة 1978، ص ص 82-84.

(20) م ن، ص ص 151-159.

(21) نشر معظمها في مجلة «الكاتب المصري» سنة 1946 و1947، وجمعت في كتاب سنة 1950.

---

(*) م س= مرجع سابق-م ن= المرجع نفسه.

(22) أوراق العمر، القاهرة 1989، ص 572، «أدب ونقد» مايو 0 199-حوار مع غالي شكري، ص 68.
(23) نشرت طبعته الأولى سنة 1947، وكانت نسخته المكتوبة على الآلة الكاتبة تتداول بين قلة من المثقفين في أوائل الأربعينيات (نظمت قصائده بين 1938 و1940 عندما كان لويس عوض طالب بعثة في جامعة كمبردج).
(24) «ما الأدب»، عنوان الترجمة العربية التي قدمها محمد غنيمي هلال لقسم من مقالات سارتر في كتابه «مواقف» (القاهرة 1961- الفصل الثالث: «لمن نكتب»؟).
(25) الاشتراكية والأدب، كتاب الهلال، القاهرة، مايو 1968، ص ص 45- 46.
(26) دراسات نقدية في ضوء المذهب الواقعي، بيروت 1972، ص 68.
(27) م ن، ص 6.

(28) Hommagea George Heneinm p. 107.

(29) السريالية في مصر، م س، ص 32.
(30) الشعر بعد شوقي، الحلقة الثالثة، القاهرة 1958، ص 108.
(31) انظر: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، القاهرة 1967، «الشاعر والمدينة» و«ظاهرة الحزن في الشعر المعاصر»، ص ص 325-372.
(32) محمد جمال باروت: م س، ص 166.
(33) م ن، ص 167.
(34) يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر، «المكتبة الثقافية» 15 أكتوبر 1969، القاهرة، ص ص 38-40.
(35) م س، ص 166.
(36) حاولت أن اطلع على بعض وثائق الحزب القومي السوري، فلم أوفق إلا إلى مذكرات عبد الله قبرصي أحد أعضائه المؤسسين، وعليها اعتمدت في هذه الملاحظات.
(37) «الحداثة أو عقدة جلجامش» في «قضايا وشهادات» م س، ص 84.
(38) زمن الشعر، ط 2، بيروت 1987، ص 273.
(39) م ن، ص 318.
(40) م ن، ص 289.
(41) انظر ص 31 فيما سبق.
(42) م س، ص ص 241- 243.
(43) بدر الديب: كتاب حرف الـ «ح»، القاهرة 1985 (؟)، ص 9
(44) م ن، ص 11.
(45) بدر الديب: تلال من غروب، القاهرة 1988، ص 12.
(46) م ن، ص ص 16-17.

## المقالة الثانية

(1) فجر القصة المصرية، «المكتبة الثقافية»6، القاهرة د. ت، ص ص 17-20.
(2) قالبنا المسرحي، القاهرة 1967، ص 11.
(3) محاضرات عن مسرحيات شوقي، القاهرة 1954، ص 20.

(4) في البحث عن الواقع، الرياض 1984، ص 85.
(5) رفاعة الطهطاوي: تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ظهرت طبعته الأولى سنة 1831.
(6) محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام، ظهرت طبعته الأولى سنة 1900 بعد أن نشر فصولا في مجلة «مصباح الشرق» على مدى العامين السابقين.
(7) القاهرة 1904.
(8) تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، تأليف «المقدسي»، القاهرة 1904.
(9) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة 1921.
(10) م س، ص 164.
(11) م س، ص 174، ص 182.
(12) م ن، ص ص 37-39، ص 50 (هامش)
(13) م ن، ص 38 (هامش 2).
(14) م ن، ص ص 40-41.
(15) م ن، ص ص 174-175.
(16) م ن، ص 78، ص 80، ص 84.
(17) في تقديمه لمجموعته الثالثة «الشيخ سيد العبيط»-القاهرة 1926.
(18) انظر: أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة 1987، ص ص 46-48, 58-64.
علي شلش: نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة 1992، ص ص 45-46, 71-72، 74-75, 99-101.
(19) أعيد نشر هذه المقدمة في العدد التذكاري من «الهلال» (نوفمبر 1968)-الإشارة هنا إلى ص 11 ثم ص 12.
(20) علي شلش: م س، ص ص 71-72.
(21) م س، ص 49.
(22) ديوان الخليل، جـ 3، القاهرة 1949، ص 48.
(23) عطيل ط 6، القاهرة 1976، ص ص 8-9.
(24) نقلا عن: أحمد إبراهيم الهواري، م س، ص ص 72-73.
(25) م ن، ص 89.
(26) علي شلش: م س، ص ص 46-47.
(27) راجع تاريخ الجبرتي في أحداث سنة 1210 هـ. (1795 م).
(28) ميخائيل نعيمة: الغربال، ط 9، بيروت 1971، ص 7.
(29) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، القاهرة 1921، ج 1 ص 1.
(30) الغربال، م س، ص 163.
(31) تقديمه للجزء الأول من ديوان المازني (ط 1961، القاهرة) ص ص 14-15.
(32) الشعر، غاياته ووسائطه، ط 2، القاهرة 1986، ص ص 75-76.
(33) م س، ص 85.
(34) م ن، ص 226.
(35) ديوان عبد الرحمن شكري، الإسكندرية 1960، ص 104.

(36) الشعر، غاياته ووسائطه، م س، ص 79.
(37) م س، ص 230.
(38) مقدمة الغربال، م س، ص 11.
(39) م س، ص 55.
(40) عبد الرحمن شكري: ديوانه، م س، ص 287.
(41) نعيمة: الغربال، م س، ص 237.
(42) العقاد في تقديم الجزء الأول من ديوان المازني (م س) ص 21.
(43) عبد الرحمن شكري: ديوانه، م س، ص 291.
(44) تقديم العقاد لديوان المازني (م س) ص 24.
(45) عبد الرحمن شكري: ديوانه، م س، ص 290.
(46) عن هذه الظاهرة انظر: «الرواية المصرية في نصف قرن» ضمن كتاب الأدب في عالم متغير، القاهرة 1971 (للمؤلف)-ص ص 49-52.
(47) «البيان»، سبتمبر وأكتوبر 1913 ص ص 561-562، نقلا عن: علي شلش النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة 1992، ص ص 49-50.
(48) الشعر، غاياته ووسائطه، م س، ص ص 91-92.
(49) المازني: ديوانه، م س، ص ص 118-119.
(50) حامد الصعيدي في نقد رواية المنفلوطي «مجدولين» المعربة عن الفونس كار، «السفور» 28 فبراير 1918 ص 2، نقلا عن أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر (القاهرة 1978) 181-92 1، هامش.
(51) الشعر... م س، ص ص 59-65.
(52) م ن، ص ص 63-64.
(53) م ن، ص 59.
(54) م ن، ص ص 69-70.
(55) شكري: ديوانه، م س، ص 365.
(57) الشعر... م س، ص 56.
(58) ديوان شكري ص ص 105-106.
(59) عن: أحمد إبراهيم الهواري: م س، ص 155.
(60) نقلا عن: الهواري ص 156 (من مقال للعقاد في «الكتاب» نوفمبر 1947).
(61) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر-القاهرة، 1952 ص ص 136-137، 139.
(62) علي شلش، م س، ص ص 25-26.
(63) م ن، ص 41.
(64) م ن، ص 45.
(65) مقدمة لديوان المازني، ص ص 10-11.
(66) شكري: ديوانه، م س، ص 210.
(67) م ن، ص 209.
(68) انظر: «انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر» (للمؤلف) عالم الفكر ديسمبر 1988، ص ص 53-54.

(69) شكري: ديوانه، م س، ص ص 290-291.
(70) قي مقال بعنوان «الفلسفة والفن» (دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ص ص 56-62) يقدم العقاد عرضا موجزا لأسس نظرية الجمال معبرا عن انحياز واضح للفلسفات المثالية.
(71) شكري: ديوانه، م س، ص 287.
(72) م س، ص ص 80-81.
(73) شكري: م س، ص 436.
(74) المازني: «كلمة في الخيال»، «اللواء» 1924-ضمن كتابه حصاد الهشيم، ط 2، القاهرة 1932، ص 308.
(75) فرح أنطون: «إنشاء الروايات العربية»، «الجامعة نوفمبر 1906»، ص ص 307-358 نقلا عن: شلش، م س، ص ص 46، 47.
(76) عن أحمد إبراهيم الهواري، م س، ص ص 164-165.
(77) تتداخل أفكار المازني والعقاد حول موضوع الخيال والوهم ودور كل منهما في الأدب القصصي. انظر: أحمد إبراهيم الهواري، م س، ص ص 153-154.
(78) «الثقافة» 11 أبريل 1939 نقلا عن 101. الهواري، م س، ص 163 هامش.
(79) م ن، ص ص 159-161.
(80) م ن، ص 163.
(81) م ن، ص 160.
(82) م ن، ص 167.
(83) انظر عن «حديث عيسى بن هشام» وتراث الواقعية في الأدب العربي: «الرواية المصرية في نصف قرن» ضمن كتاب الأدب في عالم متغير للمؤلف (القاهرة 1971) ص ص 41-45.
(84) «كلمة في الخيال»، م س، ص ص 315-311.
(85) فجر القصة المصرية م س، ص 50.
(86) م ن، ص ص 26-27.
(87) م ن، ص 79.
(88) م ن، ص 81.
(89) محمود طاهر لاشين: سخرية الناي، ط 2، القاهرة 1964، ص «و».
(90) فجر القصة المصرية، م س، ص 82.
(91) انظر: محمد خلف الله أحمد: معالم على طريق الكلاسيكية العربية الحديثة، طه حسين ومحمود تيمور، القاهرة 1977.
(92) عباس خضر: مقدمة «إحسان هانم» مجموعة قصص مصرية عصرية، تأليف عيسى عبيد، ط 2، القاهرة 1964، ص 16.
(93) «سبب فتور القصص» ضمن كتاب «ثورة الأدب»، القاهرة، د. ت (ويبدو من المقالة نفسها أنها كتبت في أواخر العشرينيات) ص ص 100-101
(94) عيسى عبيد، م س، ص «هـ».
(95) م ن، ص «م».
(96) م ن، ص ص «س-ف».
(97) م ن، ص «ن».

(98) م ن، انظر على الخصوص ص ص «ب-جـ».
(99) م ن، ص «ط».
(100) م ن، ص «ح».
(101) م ن، ص «ك».
(102) في الميزان الجديد، م س، ص ص 25-34.

## المقالة الثالثة

(1) بين الكتب والناس، القاهرة 1952، ص 7.
(2) في الأدب والنقد، القاهرة 1952، ص ص 104-105.

(3) Rene Wellek: “The Term and Concept of Classicism in Literary History” in: Discriminations, Y.U.P. 1970, p.86

(4) نقلا عن:

Guy Michaud et Ph. Van Tieghem: Le Romantisme, Par-is, 1954, p. 1

(5) م س، ص 86.

(6) Le Romantisme, p. 106.

(7) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط، ط 3، القاهرة د. ت.، ص ص 138-144.

(8) J.M. Robertson: A Short History of Christianity, London,1937,pp. 37-47, 71-7

(9) ج. ب. بريستلي: الأدب والإنسان الغربي-ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة 1991، ص ص 15-16

(10) Mattew Arnold: Culture and Anarchy ed. by Dover Wilson. Cambridge, 1966, Ch. IV

(11) T. S. Eliot: Christianity and the Culture of Christian Society... etc., N.Y. 1968, pp. 5-19.

(12) ت. س. إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة 1961 ص ص 135-136 , 145-146.

(13) Erich Auerbach: Mimesis, Eng. Trans., N.Y.p. 9.

(14) Emile Legouis & Louis Cazamian: A History of English Lit-erature (London 1967) p.710

(15) Henri Peyre: Qu‘est-ce que Le Classicisme? Paris 1933, p.36

(16) م ن، في مواضع متفرقة.
(17) م س، ص 77.
(18) رجعنا إلى الترجمة الإنجليزية، وهذا بيانها:

Paul Hazard: The European Mind 1680-1715, Pelican B.,1964

(19) نقلا عن بول آزار، م س، ص 458.
(20) عن رنيه ولك، م س، ص ص 79-80.
(21) يقول بول فان تيجم: «إن الرومنسية الفرنسية... لا يمكن فهمها إلا إذا رأينا فيها واقعة أوربية، اتخذت في فرنسا-مثلها مثل كل أمة أدبية-شكلا ولونا مخصوصين». 20)

Paul Van Tieghem, Le Mouvement Romantique, edition, Paris, Villert, 1923)

(22) عن ميشو وفان تيجم، م س، ص ص 20-22.
(23) م ن، ص 30.
(24) م ن، ص 57.
(25) Arnold Hauser: The Social History of Art (Eng. tr.) v. 3, New York 1958, p.205
(26),Sainte-Beuve: Causeries de Lundi (Extraits), Paris, Garnier.1892, p.432
(27) هاوزر، م س، ج 4، ص 45.
(28) م ن، ص 53.
(29) م ن، ص 47.
(30) عن آورباخ، م س، ص 439.
(31) هاوزر، م س، ص 45.
(32) آورباخ، م س، ص ص 449-450.
(33) م ن، ص ص 451-452.
(34) هاوزر، م س، ص 86.
(35) G. B. Priestly: Literature & Western Man, London 1960 p. 211.
(36) عن الواقعية الاشتراكية انظر: «حدود الواقعية الاشتراكية» ضمن كتاب الأدب في عالم متغير للمؤلف (م س) ص ص 116-135، والمراجع المشار إليها هناك.
(37) جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة (ترجمة أمين العيوطي) القاهرة 1971، ص ص 159-161.
(38) «حدود الواقعية الاشتراكية»، م س، ص ص 122-126.
(39) لوكاتش، م س، ص 40 وص 168.
(40) دخان، ترجمة شكري محمد عياد، روايات الهلال مارس 1977، القاهرة، ص 192.
(41) نقلا عن مارشال بيرمان: قضايا وشهادات، الحداثة 2، م س، ص 270.
(42) م س، ص 32.
(43) تجد عدد من الشهادات المهمة في: ميشو وفان تيجم: الرومنسية، م س، ص ص 94-96
(44) م س، ص 56.
(45) م ن، ص 28.
(46) روجيه جارودي: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، القاهرة 1968، ص 113.

## المقالة الرابعة

(1) البيان والتبيين، (تحقيق عبد السلام هارون) ج 2، القاهرة 1948، ص 13.
(2) الموازنة (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد) القاهرة 1954، ص 11.
(3) العمدة (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد) القاهرة 1955، ص 131.
(4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تحقيق الحبيب بن الخوجة) تونس 1966، ص ص 365-366.
(5) إعجاز القرآن، بهامش الاتقان للسيوطي، القاهرة 935 1، ج 2 ص 176.
(6) الوساطة، القاهرة 1948، ص 18.
(7) م ن، ص 19.

(8) م ن، ص 14.

(9) الحيوان (تحقيق عبد السلام هارون) ج 3، القاهرة 1938، ص ص 131-132.

(10) الموازنة، م س، ص 19.

(11) البيان والتبيين، م س، ج 4، ص 24.

(12) الحيوان ط 2 القاهرة 1965، ج 1، ص 130.

(13) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، بيروت 1964 ج 1، ص 22.

(14) هذا ما يؤخذ من نقد الجاحظ لأبي عمرو الشيباني، وإيراده بعض شعر المجون في مؤلفاته.

(15) م س، ص ص 50-51.

(16) م س، ص 27: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته».

(17) البيان والتبيين، م س، ج 4 ص ص 55-56.

(18) م س، ص 351.

(19) الموازنة، م س، ص 16.

(20) م ن، ص ص 21-115.

(21) م ن، ص 11.

**المؤلف في سطور:**

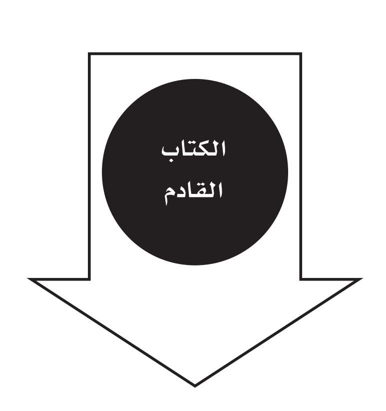
**د. شكري محمد عياد**

* من مواليد كفر شنوان بمحافظة المنوفية عام 1921.
* ليسانس آداب (لغة عربية) من جامعة القاهرة 1940، ودبلوم المعهد العالي للتربية عام 1942، وحصل على الماجستير عام 1948 والدكتوراه عام 1953.
* عمل مدرسا بوزارة التربية بالقاهرة ومحررا بالمجمع اللغوي ثم انضم إلى هيئة التدريس بجامعة القاهرة عام 1954.
* أستاذ بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة (1968) وتولى عمادة معهد الفنون المسرحية (1969) وعين وكيلا لآداب القاهرة عام 1971.
* عمل مدرسا في جامعتي الخرطوم والرياض.
* استقال من منصبه بجامعة القاهرة ومن عمله بجامعة الرياض عام 1977 ليتفرغ للكتابة.

من دراساته النقدية:

البطل في الأدب والأساطير (1959)-طاغور شاعر الحب والسلام (1961)-القصة القصيرة في مصر: دراسة فني تأصيل فن أدبي (1960)-موسيقى الشعر العربي (1968)-مدخل إلى علم الأسلوب (1983)-اتجاهات البحث الأسلوبي (1985)-دائرة الإبداع (1986).

* معظم مقالاته النقدية جمعت في كتب: تجارب في الأدب والنقد (1968)-الأدب في عالم متغير (1971)-الرؤيا المقيدة (1970).




**الكون**

تأليف: د. كارل ساغان

ترجمة: نافع أيوب لبس

مراجعة: محمد كامل عارف

* شارك في: «موسوعة الثقافة العربية» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، و«مكتبة المستقبلات العربية البديلة» (جامعة الأمم المتحدة)، وله ست مجموعات ابن قصصية.

* حصل على جائزة الدولة التقديرية للآداب (1988)؛ وجائزة الكويت للتقدم العلمي عام 1988 وجائزة الملك فيصل للأدب العربي 1991 م.

## هذا الكتاب

المذاهب الأدبية والنقدية... موضوع طويل عريض، يتغلغل في نظرية الأدب من ناحية وفي تاريخ الأدب من ناحية أخرى، ويربط بين آداب الأمم المختلفة مبينا نواحي الاتفاق ونواحي الاختلاف. وإذن لم يقتصر على المذاهب الأدبية الحديثة التي نشأت وتطورت في أمم الغرب وتأثر بها الأدباء العرب المعاصرون، بل تتبع جذورها في التاريخ الأدبي، وراح يرصد ما يقابلها في تاريخنا الأدبي القديم، فقد تجاوز نطاق النقد الأدبي والتاريخ المقارن للآداب إلى البحث في تداخل الحضارات، وهو واحد من أهم الموضوعات التي تشغل اهتمام المفكرين في عالم اليوم، وفي العالم العربي على وجه الخصوص.

في هذا المجلد الصغير يقدم المؤلف حصاد أربعين سنة من التأليف الجاد في حقل الدراسات الأدبية المقارنة (بدءا من رسالته للدكتوراه عن كتاب الشعر الأرسطى-سنة 1954) ليجلو لدارس الأدب وقارئه ولكل مهتم بفهم العالم المعاصر عددا من القضايا المهمة التي لم ينقطع الجدال حولها منذ بداية النهضة العربية.